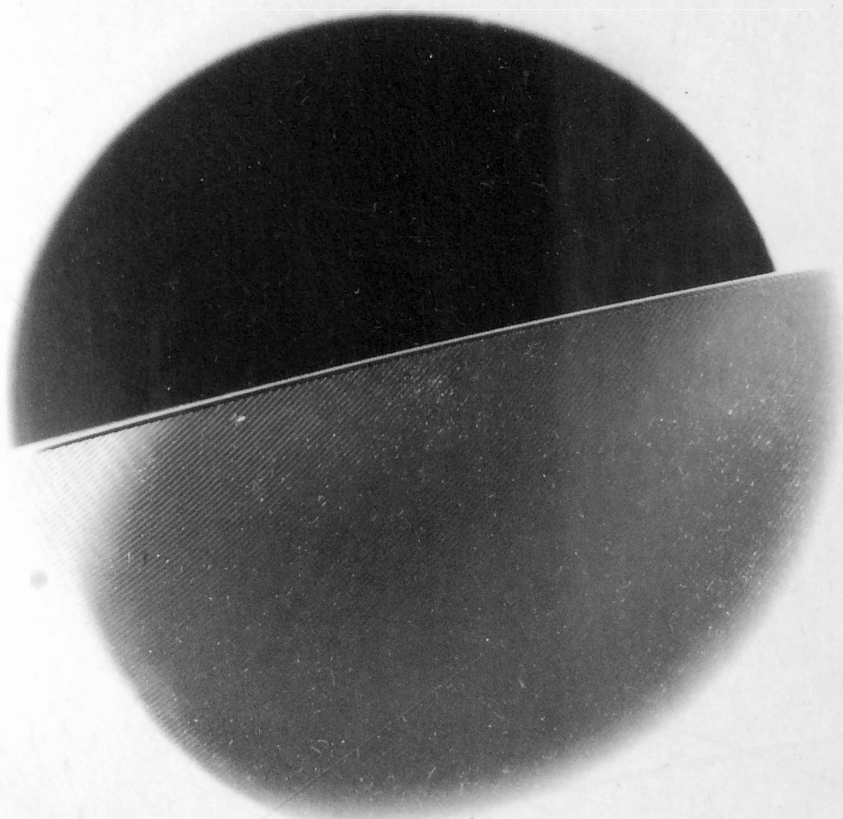
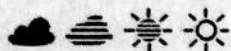


субъектив



Китаев Александр

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ФОТОГРАФИИ



Александр Китаев

субъектив

фотограф

о

фотографии



ИЗДАТЕЛЬСТВО САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

2010

Александр Китаев субъектив

фотограф
о
фотографии



Издательство С.-Петербургского университета
2006

Автор проекта и составитель серии
Валерий Савчук

В книге известного петербургского фотографа Александра Китаева собраны и статьи по истории фотографии, заново открывающие малоизвестные широкому читателю имена выдающихся фотографов, и заметки о современном фотографическом сообществе, коллегах, выставках, технической стороне фотопроцесса. Анализируя фотографию изнутри самой фотографии, автор оказывается субъективен в той же мере, что и объективен.

В оформлении использована фотография
А. Китаева «Автопортрет» (2001).

© А.Китаев, 2006

© В.Савчук,

предисловие, 2006

ISBN 5-288-04146-6

О серии «Теория и история фотографии»

Нет сомнений — фотография стала актуальной формой художественного высказывания: год от года увеличивается количество фотовыставок, фестивалей, растет число художников, работающих в жанре фотографии, а количество *увлекающихся и интересующихся* фотографией сегодня таково, что ситуацию без преувеличения можно назвать бумом. К радости фотографов, к удивлению аналитиков и галерейщиков, к недоумению живописцев и амбивалентному чувству коллекционеров (к удовлетворению тех, кто уже имеет коллекцию, и к сожалению начинающих) она стала популярным жанром искусства, интеллектуальным увлечением и дорогим товаром. На этом фоне разительно мало аналитических работ по фотографии. Это бросается в глаза, если сравнить полки западных магазинов и библиотек с нашими. Переводы книг западных теоретиков ограничиваются двумя-тремя фамилиями, что, естественно, не отражает современного состояния теории фотографии. Учитывая все это, издательство и открывает серию «Теория и история фотографии».

Серия открывается книгой Александра Китаева — одного из ведущих фотографов Петербурга, организатора и куратора выставок и издательских проектов, а с недавнего времени — историка фотографии. Естествен вопрос, отчего академическое издательство публикует книгу фотографа? Предвижу критические замечания историков, готовых найти недочеты с точки зрения научной компетентности: историографии и методологии, а также философов, которые вправе уличать автора в отсутствии строгости концептуального аппарата в описании феномена фотографии, знания актуальных стратегий интерпретации визуальных образов, излишней эмоциональности и вовлеченности. Однако все это на поверку оказывается несущественным, поскольку ценность труда Китаева в ином: в свидетельствах современной ему фотографической жизни конца XX в., вобравшей путь от утвержде-

ния фотографа в качестве художника (нелишним будет напомнить, что автор первым из фотографов Петербурга в 1992 г. стал членом Союза художников), до времени активного наступления цифровых технологий, которые повсеместно вытесняют ручную черно-белую фотографию. Отмечу высокий уровень как рефлексии автора над актуальными процессами, так и саморефлексии, которой он выбивает почву из-под ног возможных критиков, когда четко говорит о своей позиции: «Я человек без всякого официального образования, для меня это процесс совершенно творческий, и я к своим историческим писаниям и исследованиям отношусь почти так же, как к процессу творчества изобразительного». Известно однако, что переход в другую область очень часто оборачивается дилетантизмом: ни выдающийся балетный танцовщик М. Барышников, ни музыкант А. Макаревич в фотографии, ни Б. Гребенщиков и Шнур (Сергей Шнуров) в живописи не стали настоящими художниками, оставаясь любителями в негативном смысле слова. Любительство Китаева — иного рода, оно под стать феномену сыщика-любителя Холмса, археолога Шлимана, таможенника Руссо, ориенталиста и антрополога Френсиса Бёртона. Этот такой род любительства, который бьет профессионалов. При этом следует подчеркнуть, что Китаев не переходит в другую область, он остается в своей, фотографической. Это дает ему определенные преимущества, поскольку, сочетая позицию исследователя с опытом практика, он смотрит и анализирует фотографию изнутри фотографии. Это сочетание порой не только высвечивает неизвестные детали и подробности, которые в совокупности дают новую трактовку и атрибуцию конкретной фотографии, но и открывают и вводят в круг известных и востребованных забытые имена, например, Ивана Бианки или Василия Сокорнова.

Его книга интересна еще и тем, что, с одной стороны, нередко встречаются работы авторов, мало сведущих в процессе создания фотографии и технических возможностях фототехники конкретного исторического перио-

да, посему делающих досадные ошибки в терминах при описании процесса создания фотографии или интерпретации творческих задач фотографа, в чем, как можно удостоверится в этой книге, их часто уличает автор. С другой стороны, фотографы из-за отсутствия развитого института кураторства и критической составляющей фотографии (именно критической, т. е. не только позитивной оценки и глорификационного заказного текста, но и негативной, указывающей на недостатки; в случае фотографии я не читал разгромных рецензий, подобных рецензиям кино- или литературных критиков) сами становятся кураторами и критиками.

Бескомпромиссная любовь к избранному предмету, которую Китаев пронес через всю жизнь, — он всегда интересы фотографии ставит превыше личных интересов, что для актуально работающего художника явление исключительное, — знание фотографического процесса изнутри, личная склонность к систематизации и дотошность к факту, знание архивных материалов (приводящее иногда к казусам: он открывает глаза на ценность коллекций, которыми владеют известные архивы и музеи), помноженные на недюжинную эрудицию в области истории фотографии и экспертную оценку исходя из художественных достоинств конкретной фотографии, а не имени автора, делают его статьи по истории фотографии не менее ценными, чем мемуары и критические статьи фотографа С. Л. Левицкого, уже давно ставшие классическими. Своими статьями, критическими заметками, спорами и интервью, собранными в книгу, Китаев четко фиксирует состояние отечественного фотографического сообщества, уровень развития фотографических институтов, место фотографии в обществе, в коммуникации, рекламе и т. д. А способ обращения с текстами о фотографии, который с таким блеском демонстрирует автор, часто напоминает экспертизу профессионала на знание фотографического процесса.

Субъектив — это неологизм, вводимый автором. Он весьма точно отражает сущность его книги, состоящей

из статей, очерков, дискуссий, эссе о творчестве коллег и т. д. Его свидетельства, его позиция и мнение о текущей фотографической практике Петербурга в той же степени субъективны, в какой и объективны. Впрочем, они повторяют кредо любого состоявшегося фотографа. Для Китаева это имеет еще и тот дополнительный смысл, что он не только пишет портрет времени светом, но и настойчиво и последовательно проводит на страницах книги свою мысль. Напомню, что «Субъектив» это еще и название петербургского фотожурнала, которое дал ему Китаев.

Как многих фотографов, вынужденных заниматься кураторской деятельностью ввиду отсутствия профессионального института кураторов и арт-дилеров, его вынуждают заниматься историей крайне низкий уровень современных работ по истории фотографии, повсеместно демонстрирующих неумение видеть и идентифицировать фотографию, незнание ее истории, фактические ошибки и т. д. Особенность современной фотографической ситуации в отсутствии четкого разделения профессий: художники, кураторы, критики, теоретики, историки. Недавно же сформировавшиеся институты и институции — не в силу ли известного феномена неофитства? — враждебны друг другу.

При этом не стоит забывать, что фотография принадлежит всем *в равной мере*. Она не может быть монополизирована ни фотографами, ни кураторами, ни галеристами, ни историками фотографии, ни теоретиками. По большому счету конкуренции нет, налицо, скорее, *недоразумение* или, что хуже, претензия на власть своей точки зрения, которая большей частью есть *недоумение*. Когда жажда символических и материальных дивидендов превышает интерес к другому, к его естественному праву на свое понимание фотографии, тогда возникает ограниченная точка зрения, а в интеллектуальном измерении — провинциализм. Очевидно, что каждая дисциплина дополняет другую, насыщая ее новыми подходами и более глубоким прочтением известного. У каждого подхода

свой предмет. Например, историки, в том числе историки искусства, исповедуя принцип узкой специализации, например, истории архитектуры, живописи, графики и т. д., не позволяют себе культурологический подход, т. е. взгляд на свой предмет в социокультурном и общехудожественном контексте; их предмет исследуется как бы сам по себе, вне связи с другими жанрами, вне культурного контекста. В философском анализе фотографии речь идет о ее роли в становлении цивилизации образа, в формировании массмедиальной реальности, специфики насилия взгляда и т. д. Многообразие подходов не должно отменять ни один из них. Более того, определенность и четкое осознание границ каждого подхода повышает уровень всего поля высказывания, влияя на осознанность как художников, так и исследователей фотографии. Это касается и критиков, которые могут совмещать ряд специальностей: и историка фотографии, и аналитика, и теоретика искусств. Критика — изнанка претензии на власть. Ибо критик неподсуден, он *неуязвим* для критики в свой адрес со стороны критикуемых. Тем не менее он сам — объект критики теоретика, который анализирует исходные принципы критики, концепты, осознанно или неосознанно используемые критиком. Понятно, что без рефлексии оснований, без прояснения исходных принципов критики мы встречаем субъективизм вкупе с шаткой конструкцией доводов. В лучшем случае — эссе.

Специализация избавляет каждого от несвойственных его профессии функций. Так, в свое время фотография экономически подорвала существование портретной миниатюры выбросом на рынок фотографических изображений (о чем, в частности, рассказывает Китаев в своей книге). Философ не может соперничать с историком фотографии по части фактической истории или с искусствоведам, знающим контекст искусства и обладающим — в идеале — полным архивом высказываний на заданную тему. Однако и искусствоведам, касаясь интеллектуального контекста и пускаясь в теоретические обобщения, должен быть готов признать, что вторгается

в область философии с ее специфическими правилами. Замечу, что куратор, особая функция которого сформировалась на наших глазах, может услышать оценку своего проекта от фотографов, журналистов, но не от теоретиков. Именно они, поскольку кураторский проект включает концепт, который, как известно, есть предмет философии, могут по достоинству, т. е. критически, отнестись к нему.

Мы надеемся, что дискуссии критиков и теоретиков, аналитиков и практиков, следы и отголоски которых найдут отражение в нашей серии, в конечном счете всем пойдут на пользу. Хорошей традиции фотографии не может быть вне развитого контекста критики и аналитики фотографии, без всего контекста ее репрезентации. Внимание к Другому избавит от ошибок, упрощений чужой позиции и однобокости своей. Вспоминаю спор Ж. Батая с аббатом Брелем (виднейшим специалистом по доисторическому искусству), когда последний нашел массу аргументов, противоречащих или опровергающих концепцию Батая, на что Батай заметил: «Вы правы в деталях, но пафос моих идей Вам не отменить». И действительно, его концепция, связывающая возникновение искусства с осознанием смертности человека — осознание же смертности связано с эротизмом, что и было им продемонстрировано на примере наскальной живописи пещеры Ляско, — актуальна по сей день. Но актуальность концепции Батая не отменяет трудов Бреля. Спор Р. Барта и С. Зонтаг также продуктивен и сегодня. Писать о фотографии как таковой невозможно, замечает Барт. И пишет известные всем теоретикам искусства книги, в которых находит язык для описания и анализа конкретной фотографии, однако и тексты Зонтаг, в которых анализируется феномен фотографии в культуре, не менее важны для теории современной фотографии.

В нашей фотографической серии мы постараемся отразить максимально широкий спектр позиций как отечественных, так и зарубежных исследователей фотографии.

Валерий Савчук

Краткая история фотографического запечатления Петербурга

Фотоискусство —

это такой род творчества,
в котором субъектив и затвор
определяют выдержку,
а светочувствительным материалом,
определяющим экспозицию,
является сам автор.

Александр Китаев

В апреле 2004 г. петербургские фотографы и любители фотографии собрались в Доме культуры имени А.С. Пушкина, чтобы отметить юбилей петербургской фотографии. В этот день в Доме культуры имени А.С. Пушкина в Петербурге в Великом зале.

Выставка представляла сложную и интересную картину развития петербургской фотографии. Кураторы выставки — искусствовед Елена Демидова и фотограф Александр Китаев.

Важную часть петербургской истории фотографии и художественных созданий при поддержке петербургской фотографии.

Начало им было положено в преддверии пятидесятилетия основания Петербурга, когда Императором Александром I (1788) было принято решение об основании великого «Нового великого города Санкт-

ИЗБРАННЫЕ СТРАНИЦЫ ИЗ ИСТОРИИ ФОТОГРАФИИ

Краткая история фотографических запечатлений Петербурга

В сентябре 2002 г. в Невской куртине Петропавловской крепости была открыта выставка «Черно-белый Петербург» — совместный проект Государственного музея истории Санкт-Петербурга и Лондонской Luke & A gallery of Modern Art.

Приуроченная к 300-летию Петербурга выставка представляла триста лет петербургского пейзажа, запечатленного в техниках черно-белой печати от гравюры Петровского времени до современной фотографии. Утверждение в России ландшафтной гравюры в начале XVIII в., точно так же как и появление видовой фотографии в 1839 г., было связано именно с образом Петербурга. С первых лет своего существования, с начала XVIII столетия, Петербург превратился в центр развития русской гравюры, а к концу XX в. стал негласной фотографической столицей.

Выставка включала более 100 гравюр, литографий и фотографий из коллекции Музея истории Санкт-Петербурга, собрания Фонда Русского современного искусства в Лондоне, частных собраний Москвы и Петербурга.

В апреле 2003 г. выставка была показана в Лондоне, в выставочных залах Дома-музея лорда Лейтона. Она стала одним из центральных событий выставочной программы, приуроченной к 300-летию Санкт-Петербурга в Великобритании.

Выставка сопровождалась каталогом с текстами на русском и английском языках. Кураторы выставки — искусствовед Юлия Демиденко и фотограф Александр Китаев.

Большую часть прожитой Петербургом жизни можно увидеть в изображениях, созданных при посредстве фотографической техники.

Начало им было положено в преддверии пятидесятилетия основания Петербурга, когда Императорской Академией Наук (1748) было принято решение об издании гравированного «Плана столичного города Санкт-

петербурга с изображением знатнейших онаго проспектов». Для руководства работой по созданию плана новой столицы был приглашен крупный европейский живописец Дж. Валериани, познакомивший русских мастеров с новым инструментом для снятия видов городов. Непосредственным исполнителем по снятию проспектов для подготовляемого альбома посредством этого инструмента стал *Михаил Махаев* (1718–1770). Применение камеры-обскуры и других приспособлений значительно ускорило и упростило работу и в сочетании с талантом рисовальщика вывело русскую гравюру на качественно новый уровень. Альбом, включающий кроме двенадцати видов Петербурга также план города на десяти листах, стал «самым значительным произведением Гравировальной палаты, кульминацией ее деятельности»¹. Созданные при помощи камеры-обскуры гравированные виды пользовались широкой известностью и в стране, и за рубежом. Гравюры посылались за границу ко всем дворам и во все крупные европейские библиотеки, их неоднократно переиздавали, и они стали одними из немногих произведений русского искусства, получивших в то время широкий отклик за границей.

Спустя почти сто лет после этих событий во Франции было обнародовано сообщение об изобретении дагерротипии. Дагерротип позволял сохранять изображение, полученное в камере-обсуре, т. е. теперь для снятия изображений не требовалась умелая рука рисовальщика. «Появление фотографии в России, как и развитие гравюры, оказалось связано именно с Петербургом и с городскими видами. Всего через несколько месяцев после открытия дагерротипии в петербургской Академии художеств были выставлены “три снимка, исполненные на серебряных пластинках Дагерром: два городских вида и внутренность художественной мастерской”. В том же 1839 г. появился и первый отечественный дагерротип — сделанный подполковником Францом Тереминым

¹ Гравировальная палата Академии наук. Сборник документов. Л., 1985. С. 25.

снимок Исаакиевского собора. Граверы справедливо увидели в фотографии неожиданную соперницу своему искусству»², тем более что первыми дагерротипистами и светописцами стали именно художники.

Дагерротипия пользовалась необычайной популярностью, но она обладала и существенным недостатком — невозможностью изготовления тиража. Каждый дагерротип был уникалом, и это ограничивало сферу его применения. В 50-е годы XIX в. на смену дагерротипу пришел так называемый мокроколлодионный процесс, позволявший с исходного стеклянного негатива делать большое количество копий. Именно с этого времени светопись-фотография стала развиваться в привычном для нас виде.

Первые светописные запечатления Петербурга нам оставил *Иван (Джованни) Бианки* (1811–1893), профессиональный художник, получивший образование в Художественном классе при Московском художественном обществе, преобразованном позже в Московское училище живописи и ваяния. В 1852 г., накануне празднования 150-летнего юбилея города, он приехал в Петербург, где открыл собственное ателье на Итальянской улице. Пионер петербургской видовой фотографии, И. Бианки начал работать в переломный период перехода от дагерротипии к мокрому коллодиону. Главной целью и функцией светописы той поры была непосредственная документальность, но художник Бианки, опираясь на достижения ландшафтного жанра в живописи и графике, следовал традициям, воспринятым от К. П. Беггрова, В. С. Садовникова, Л. Премацци и др., и создавал необыкновенные светописные изображения столицы Российской империи. Выбором ракурсов и освещения, выверенностью композиции мастер компенсировал недостатки совре-

² Здесь и далее цитаты из текста Юлии Демиденко «Репрезентация города. Образ Петербурга в эстампах и фотографиях. XVIII–XX век», опубликованного в каталоге к выставке «Черно-белый Петербург. 1703–2003» (СПб., 2002. С. 34–39).

менной ему фотографической техники — неверную цветочувствительность фотоматериалов, не позволяющую прорабатывать небо и зелень; их низкую светочувствительность, лишаящую виды города всех движущихся объектов; неспособность оптики сочетать планы.

Самая ранняя из представленных на выставке фотографий этого мастера — «Адмиралтейство (общий вид со стороны Исаакиевской площади)» датирована 1853 г. Вероятно, это один из немногих уцелевших листов «юбилейной» серии запечатлений северной столицы. Фотографии «Вид на Благовещенский (Николаевский) мост и Английскую набережную», «Перспектива Невского проспекта», «Вид со стороны Невы на правый павильон Адмиралтейства», «Исаакиевский собор, памятник Петру I, здание Синода», «Портик Нового Эрмитажа» созданы несколько позже и демонстрируют разнообразие творческих подходов в отображении архитектурного ландшафта Петербурга.

Всю вторую половину XIX в. происходило стремительное усовершенствование всех технических составляющих нового способа получения изображений — улучшались камеры, объективы, фотоматериалы... Синхронно техническому прогрессу фотографами осваивались открывающиеся новые возможности отображения внешнего облика и внутренней жизни столицы, шло освоение жанров, поиск стилистики.

С 1855 г. на Невском проспекте появилось ателье *Альфреда Лоренса*, который в 1860–1870-е годы издавал большими тиражами серию видовых фотографий. Серия насчитывала более полутора сотен сюжетов, зафиксировавших виды Петербурга, Петергофа, Царского Села и Павловска. Эти фотографии продавались альбомами и отдельными листами как в ателье автора, так и в магазинах, принадлежавших издателям Дациаро и Бегрову. Один из таких листов — фотография «Невский проспект». «Немалую роль в широком распространении фотографических пейзажных серий играли и коммер-



20.

Phot. A. Lorens. St. Petersburg.

А. Лоренс. Цепной мост у Летнего сада. 1860-е. Фотография из собрания
Ю. Н. Сергеева.

ческие соображения: даже ранняя фотография, цены на которую доходят до невероятных высот на сегодняшних аукционах, была все же дешевле, чем заказанные иностранным видописцам изображения Петербурга. Главные усилия фотографов в это время сосредоточивались на технических усовершенствованиях. В области художественной казалось вполне естественным, что фотография подражала эстампам, заимствуя у последних сюжеты, ракурсы и точки зрения».

В начале 1880-х годов *Николай Дигио* (1839–?) снял «Панораму Невы», выбором точки съемки и ракурса повторяющую известную литографию К. П. Беггрова (1799–1875) 1820-х годов. Преодолев ограниченные возможности фотографической оптики, Дигио создал впечатляющую панораму реки, сняв ее в два кадра. На этих двух «соседних кадрах» — одно из первых запечатлений движущегося городского транспорта. Подобные снимки рассматривались современниками как значительное достижение фотографической техники. В светописных отображениях Петербурга появляются первые хроникальные сюжеты: первый постоянный металлический мост через Неву запечатлен на фотографии «Николаевский мост», автор которой нам неизвестен; «Николаевская набережная» Альфреда Лоренса, запечатлевшая невскую пристань, где стоят под погрузкой и ждут ночной разводки моста многочисленные морские и речные корабли; «Молебн на Сенатской площади у памятника Императору Петру I Великому в день 200-летия со дня его рождения, 30 мая 1872 года» Альберта Фелиша. Длительность экспозиции при мокроколлодионном процессе, которым пользовался Фелиш для создания этой фотографии, была не меньше 10 секунд. Застывшие в торжественном молебне фигуры людей обусловили получение редкого изображения города, наполненного людьми. Выбор верхней точки съемки помог автору запечатлеть торжественное событие на Сенатской площади и, на втором плане, панораму застройки Васильевского острова с отлично проработанными деталями.

Старейший русский фотографический деятель *Сергей Левицкий* (1819–1898) получил мировую известность как портретист. Левицкий — обладатель первой в мире золотой медали, врученной фотографу (на Всемирной выставке в Париже 1851 г.), в 1877 г. получил звание «Фотограф Их Императорских Величеств». Обретя исключительную привилегию на съемку мероприятий с участием высочайших особ, он открыл на Невском проспекте мастерскую под названием «Левицкий и сын», занимавшуюся съемкой ритуальных событий императорской столицы. На выставке «Черно-белый Петербург» эта фотофирма представлена прекрасной работой 1886 г. «Торжественный молебен перед Троицким собором на Измайловском проспекте в день открытия памятника Славы».

На конец XIX — начало XX в. приходится пик деятельности фотографического агентства «К. К. Булла». Агентство сотрудничало с журналами «Новое время», «Нива», «Огонек», с крупнейшими европейскими изданиями. *Карл Булла* (1855–1929), предприимчивый и талантливый фотограф, в своей практике использовал новейшие технические достижения своего времени, которые позволяли ему создавать жанровые и видовые композиции с отлично проработанными деталями во всех планах «везде и всюду, не стесняясь ни местностью, ни помещением, как днем, так и в вечернее время», как гласил рекламный текст его агентства. Он наделял пейзаж столицы невиданными до него в фотографии деталями — запряженными санями в зимнем снимке «Спасо-Преображенский собор», плывущими по весенней Неве льдинами («Академия Художеств»). В других случаях внимание репортера привлекал не столько город, сколько новинки технического прогресса. Он снимал с нового Троицкого моста (1903) буксиры с баржами, проплывающие теперь беспрепятственно по Неве («Панорама Невы»); линии телефонных проводов, соединивших императорскую резиденцию с городом («Новый Эрмитаж»). Первый российский профессиональный

хроникер, Булла не имел себе равных в создании «ментальных» кадров, отличающихся верно угаданной сущностью событий и психологизмом изображаемых сцен городской жизни, как, например, интенсивность и темп движения главной улицы Петербурга в фотографии «Невский проспект (вид от Садовой улицы в сторону Городской Думы)».

Состоя фотографом Министерства Императорского двора с получением специального знака «Фотограф города Петербурга» (с 1896), Булла выполнил уникальные серии хроникальных кадров, запечатлевших 200-летний юбилей Петербурга и празднование в российской столице 300-летия Дома Романовых («Торжественный выезд Императорской семьи из Зимнего дворца в Казанский собор в дни празднования 300-летия Дома Романовых». 1913).

В первые десятилетия XX в. необыкновенно расширяется тематика и география запечатлений города. В это время фотографируются промышленные и торговые предприятия, так называемая «рядовая застройка», транспорт и т. д. («Екатерининский канал у Никольского рынка» неизвестного автора). Обостренный интерес к истории и архитектуре Петербурга, возникший в начале XX в., как нельзя лучше иллюстрируют фотографии Ф. Николаевского, выполненные, вероятно, по заказу одного из издательств. На фотографии «Скульптура на крыше Адмиралтейства», запечатлевшей скульптуру воина на аттике башни Адмиралтейства, отлично выстроенная композиция листа позволяет продемонстрировать и саму скульптуру, прекрасно читающуюся на темном фоне крыши, и ее местонахождение — близость торжественных фасадов Дворцовой площади.

Развитие фотоискусства происходит не прямолинейно, «дерево фотографии разветвлялось», как метко заметил отечественный историк фотографии Сергей Морозов. Наряду с освоением хроникальной и документальной фотографии появились фотографы, которые начали применять различные методы для разрушения типично

фотографического изображения с его натурализмом и высокой резкостью. «Художественной реакцией на подчеркнутую объективность и реалистичность нового искусства было появление пикториальной фотографии, использовавшей сложные способы фотопечати, сближавшие ее с традиционными видами изобразительного творчества, напоминавшие техники акварельной живописи, гравюры и т. д. Работы пикториалистов в жанре городского пейзажа сравнительно редки. Другие традиционные жанры искусства — историческая картина, сельские виды — казались им более привлекательными. Однако петербургский фотограф *Борис Елисеев* оставил целую серию изображений Петербурга, выбором мотивов удивительно напоминавших ксилографии *Анны Остроумовой-Лебедевой*, чье творчество начале XX в. в значительной мере помогло по-новому увидеть Петербург».

Снимок *Б. Елисеева* «Ноябрь» — образцовое произведение пикториальной фотографии, в котором отсутствуют резкие, острые линии. Распределение света и теней придает ему характерное своеобразие, а широкий и многообразный диапазон мягких бархатистых тонов сливается в гармонию прекрасного.

После революции 1917 г. и произошедших в ее результате структурных изменений в России фотография оказалась полностью подчинена задачам пропаганды нового общественного строя. Петербург, переименованный в Ленинград и лишившийся столичного статуса, «не раз появлялся на любительских и, конечно же, репортажных снимках, но ни одного сколько-нибудь значительного городского вида в довоенные годы в фотографии создано не было. Редчайшее исключение составляет известная фотосерия *Бориса Игнатовича*, ставшая демонстративной попыткой подчинения традиционного городского пейзажа принципам новой конструктивистской фотографии».

В 1930 г. было принято решение о выпуске номера журнала «СССР на стройке» (1931, № 11), целиком посвя-

щенного Ленинграду. Фотографирование города было поручено москвичу *Борису Игнатовичу* (1899–1976), одному из первых в СССР освоившему узкоплечный фотоаппарат «Лейка» и открывшему новые пластические возможности современной ему аппаратуры. Фотография «Арка» — яркий пример реализации разработанных группой фотографов-новаторов конструктивных элементов композиционного построения снимка, называемых «внутрикадровый монтаж». Такие приемы, как «упаковка» (заполнение кадра нужным материалом), «разгон по углам» (все углы прямоугольника кадра несут сюжетную нагрузку), «косина» (съемка с наклоном к линии горизонта), позволили создать оригинальное изображение архитектурного шедевра Петербурга—Ленинграда — арки Главного штаба. В фотографии «У Эрмитажа» открытая автором драматичность оптической глубины резкости позволила связать ближние и дальние планы, предметы и людей на плоскости листа. Используя контрасты света и тени, сочетание насыщенного тона с полутонами, мастер добился тонкого моделирования изображения и создал пространственный, панорамный пейзаж центральной площади Ленинграда. Игнатович произвел первую в истории советской фотожурналистики аэрофотосъемку, сняв Исаакиевский собор и другие памятники архитектуры Ленинграда «с высоты птичьего полета», с рекордного для того времени расстояния — около 40 метров от купола. В фотографии «Исаакий» почти симметричную композицию, до предела заполненную сюжетно важными объектами, дополняет новаторская деталь — тень самолета.

«В годы войны на руинах старой пейзажной традиции началось возрождение жанра, отличавшееся причудливым сплетением пропагандистских ходов и самого искреннего чувства. Возврат к традиционному видению города в фотографиях Николая Хандогина был отчасти пропагандистским приемом, отчасти вызван теми же причинами, что и внезапное острое чувство города в

начале 1920-х: лишенный признаков социалистического убогого быта, лозунгов и т. п. город обрел свое подлинное величие. Естественная в тяжелые дни войны апелляция к блистательной и славной истории Петербурга, чисто визуально связанной с «панорамами» и шедеврами архитектуры, была неизбежна».

Москвич *Борис Кудояров* (1898–1973), так же как и Игнатович, в 30-е годы входил в авангардную группу «Октябрь». Работая в блокадном Ленинграде фотокорреспондентом «Комсомольской правды», он сознательно повторил получившие широкую известность сюжеты Б. Игнатовича, снятые в 1930 г., — Исаакиевский собор, Портик Нового Эрмитажа, Арку Главного штаба, подчеркивая драматизм происшедших в войну изменений в облике города. Фотография «Танки идут на фронт», изображающая арку Главного Штаба с проходящими сквозь нее танками, очищена от конструктивистских изобразительных элементов — фотограф придерживался строго документального изложения событий, связанных с обороной Ленинграда.

Фронтовой корреспондент газеты «На страже Родины» («Красная звезда») *Николай Хандогин* (1909–1989) снял едва ли не единственную в годы блокады панораму набережной Невы. На снимке «Панорама Невы. (В Ленинграде после вражеской бомбежки)» — хорошо всем известные городские объекты — застройка Васильевского острова, Академия Художеств со знаменитой пристанью, Николаевский (Лейтенанта Шмидта) мост... Непривычно пустынная водная гладь, затянутое дымом пожаров, возникших после бомбежки, небо, сама фактура фотографии создают наполненный драматизмом документ времени. Следуя лучшим традициям отечественной фотожурналистики, Хандогин сделал прекрасно скомпонованный снимок «Оборона Ленинграда», объединив в кадре купол Исаакия, символ Петербурга—Ленинграда, ствол зенитного орудия с надписью «За Ленинград» и бойца — защитника города.

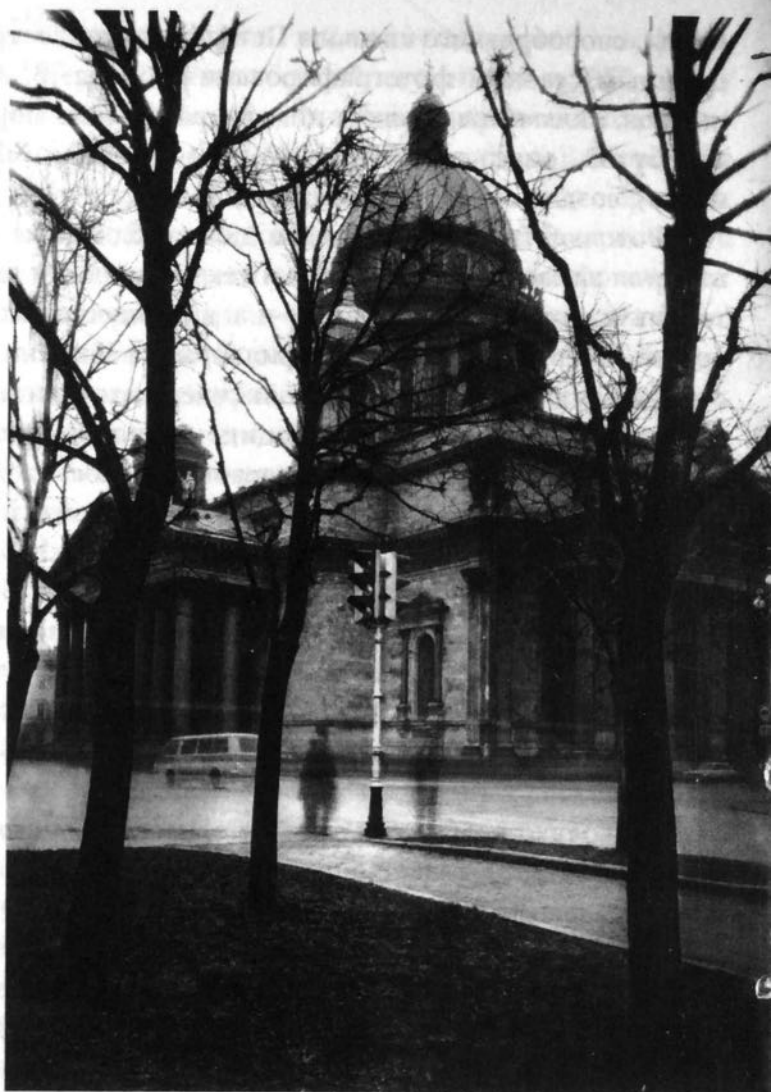
В послевоенные годы в Ленинграде возникают фото-клубы. Первым из них был образованный в 1953 г. усилиями фотографа-любителя и фотографического деятеля *Германа Мутовкина* (1910 (?)–1980) клуб при Выборгском Дворце культуры. Устав фотоклуба ВДК стал образцом для всех подобных объединений страны. В состав клуба входили фотолюбители и профессиональные фотографы разных специализаций — от работников службы быта, производственных фотографов до репортеров многочисленных газет и журналов. Всех их объединяла любовь к фотографии и к родному городу. Клубная фотография отличалась стилистическим разнообразием и широким диапазоном применяемых для создания образа технологий. На выставке представлены работы мастеров этой школы разных лет и разных поколений, чье творчество объединяло стремление «соединить красоту былого Петербурга с ритмами сегодняшнего дня».

Мастер петербургской ландшафтной фотографии *Леонид Зиверт* одним из первых в своем творчестве обратился к передаче типичных природных состояний города: нечастого в Петербурге тихого и погожего летнего вечера («Дворцовая набережная у Зимнего дворца»), неяркого зимнего солнца («Дворцовая площадь. Зимний вечер»). Председатель клуба Г. Мутовкин в 1965 г. сделал снимок «Салют победы». Праздничный фейерверк над Невой, снятый им с высокой точки на стрелке Васильевского острова, — пример так называемой «режимной съемки» (фотографирование в условиях малой освещенности). Великолепно скомпонованный образный снимок празднования Дня Победы дает почувствовать, что этот день для нескольких поколений россиян был наименее формальным из всех государственных праздников в СССР. В точно и лаконично выстроенной фотографии «Зимняя канавка» профессиональный архитектор и талантливый фотограф-любитель *Владимир Антощенко* оставил в кадре лишь самое необходимое для создания выразительного образа уникального архитектурного ансамбля зданий Эрмитажа. Пора «белых ночей» (май–

июнь), своеобразного символа Петербурга, стала традиционным сезоном фотографирования города. В. Антощенко, включив в композицию кадра обилие морских атрибутов, освещенных восходящим солнцем («Белая ночь»), создал образ морского города-порта.

Фотолюбители 1970-х годов даже в одиозные темы вносили элементы формализма и декоративности за счет техник изогелии, соляризации и т. д., популярных в то время. Как пример — фотография *Германа Чащина* «Шестидесятая осень»: в ее названии содержится отсылка к 60-летию Октябрьской революции, символом которой является крейсер «Аврора» (первоначальное название «Крейсер “Аврора”» зачеркнуто на обратной стороне фотографии-винтаджа). В это же время профессиональные фотокорреспонденты, следуя заветам Карла Буллы, снимают «везде и всюду» в типично репортажной манере. «50 лет советской власти», «Невский проспект 9 мая 1975 г.», «Крылья белых ночей» — названия фотографий *Павла Маркина* говорят сами за себя.

Несколько особняком стоит творчество *Бориса Смелова* (1951–1998), безвременно ушедшего любимца всего ленинградского фотографического сообщества. Он так же прошел школу фотоклуба ВДК, но его творчество не вписалось в официально регламентированную репрезентацию Ленинграда. Активно участвуя в ленинградском нонконформистском художественном движении, он выработал свой яркий и точный авторский стиль. Признанием этого стал устоявшийся в устах современников термин «Петербург Бориса Смелова». Пограничные состояния, переход вечера в ночь, ночи в утро, смена сезонов — частые мотивы в его творчестве. Перекрестья диагоналей на фотографии «Фонтанка. Дымы» подчеркивают атмосферу противоборства природы и города, драматичности проживания в невской дельте. В фотографии «Невская волна» фотограф-романтик создал визуальный образ «потопа», постоянно тревожащего память петербуржцев. Противопоставление вздыбившейся, словно



С. Чабуткин. «Исаакий». 1982.

цунами, невской волны и тонкой прерывистой линии городской застройки создает ощущение обреченности расположенного в невской дельте и страдающего от ежегодных наводнений города и его жителей.

Для фотографов, чья творческая зрелость пришлась на последние десятилетия XX в., характерно «стремление уйти как можно дальше как от образов рекламных плакатов и открыток, так и от обычной документальности. Станислав Чабуткин использует прямые цитаты из старой фотографии, Александр Китаев возрождает авторскую ручную печать. Андрей Чежин подстраивает возможности фототехники под традиционный петербургский миф. Документальность и вымысел, логика и иррациональность до сих пор самым причудливым образом сочетаются в изображениях Петербурга».

Характерная для петербургской фотографии 1980-х годов ностальгическая нота придает работе Станислава Чабуткина «Исаакий» оттенок мистификации. Окутанное воздушной дымкой гигантское здание Исаакиевского собора легко и воздушно... Смазанные силуэты прохожих и транспорта напоминают старую, технически несовершенную, фотографию, еще не научившуюся фиксировать движущиеся объекты. Только столб светофора неумолимо свидетельствует о смене эпох.

Падение коммунистического режима и последовавшее за этим изменение социальной атмосферы, способствовали стремительному раскрытию таланта петербургских фотографов, избравших своей стезей свободное творчество. Валерий Потапов, Андрей Чежин и Алексей Титаренко некогда были одноклубниками блиставшего в предперестроечные годы фотоклуба «Зеркало». Обретя статус free-lance photographer, они легко интегрировались в мировую художественную культуру, став участниками крупнейших международных фотографических форумов. В современном искусстве их творчество отличается оригинальность мышления и яркая индивидуальная манера технического исполнения произведений, не по-

рывающая, однако, с традициями петербургской школы фотографии.

Излюбленный прием В. Потапова — метод интеграции нескольких изображений, впечатанных в один лист. Парадоксальное видение, виртуозное владение техникой монтажа и коллажа, позволяют мастеру создавать неправдоподобные, гротескные образы Петербурга, в которых всемирно известные архитектурные памятники, туристические объекты — ансамбль Стрелки Васильевского острова («Объявления»), «Летний сад» — несут на себе признаки социальной неустроенности жителей и разоренного коммунального хозяйства.

В серии А. Чежина «Невская купель» представлен фантазмагорический образ города, с самого своего основания преследуемого сильными наводнениями. Двойная экспозиция фотоматериала позволила дать картину катастрофического петербургского наводнения, когда в купели вышедшей из берегов Невы оказываются узнаваемые символы города: атланты Нового Эрмитажа, памятник Петру I (скульптор М. Шемякин), Исаакиевский собор...

Циклы «Черная и белая магия Петербурга» (1994-1997) и «Обретенное время» созданы А. Титаренко при помощи длительной экспозиции при съемке и так называемой «мокрой» печати. Благодаря индивидуальной интерпретационной фотопечати изображение насыщено тончайшими растяжками серебристо-серых тонов. Разработанные автором технические приемы позволили передать хрупкость, быстротечность человеческой жизни в городе-гиганте, экзистенциально-элегические чувства, ставшие привычными для жителей города на Неве.

Работы Игоря Лебедева и Надежды Кузнецовой по времени создания принадлежат уже новому тысячелетию.

Серия И. Лебедева «Резонансы» выполнена при помощи фотоаппарата, позволяющего в короткое время многократно экспонировать один и тот же негатив. В результате, по замыслу автора, в одном листе переплетаются самые разные ассоциации, связанные с традициями

репрезентации Петербурга в литературе и изобразительном искусстве. На фотографии «Невский проспект» разнородная толпа прохожих создает некий «визуальный шум» на фоне бесстрастных фасадов зданий. Ритм движущихся фигур вторят ритмы оконных проемов, усиливая ощущение бесконечного движения времени.

Профессиональное владение традиционными изобразительными техниками позволило Н. Кузнецовой внести в работу с фотографией свой неповторимый почерк. В цикле «Мокрый город» изображения лишены контрастов и четко проработанных деталей. Характерные для петербургского климата клочья белесого тумана или потоки дождя окутывают набережную, лишая возможности угадать время суток и время года. Используя навыки работы с кистью и краской, Кузнецова применяет ручное выборочное проявление фотобумаги, создавая изображения, сближающие фотографию с живописью и графикой. «Последовательный переход от графики к фотографии, обнажает и одновременно сглаживает противостояние двух видов искусства. Отказом от жестких границ идентичности художнице удалось обнаружить их общность. Избранная черно-белая техника и приемы интерпретации изображения на удивление соответствуют сегодняшнему городу: утратившему парадность, но сохранившему величественный ритм и громоздкие очертания столицы»³.

Так в нашей экспозиции замкнулся круг фотографических запечатлений Петербурга, начатый художником-акварелистом Иваном Бианки, избравшим своим творческим поприщем зарождающуюся светопись, через череду не имеющих официального художественного образования фотографов-профессионалов и фотолюбителей, подвижников нового искусства, к творчеству художника-графика Надежды Кузнецовой, обратившейся к образным возможностям фотографических технологий.

2002

³ Хайдарова Г. Три сечения города. Каталог выставки «Серебряное сечение». М., 2002.

Фотографическое время Карла Буллы

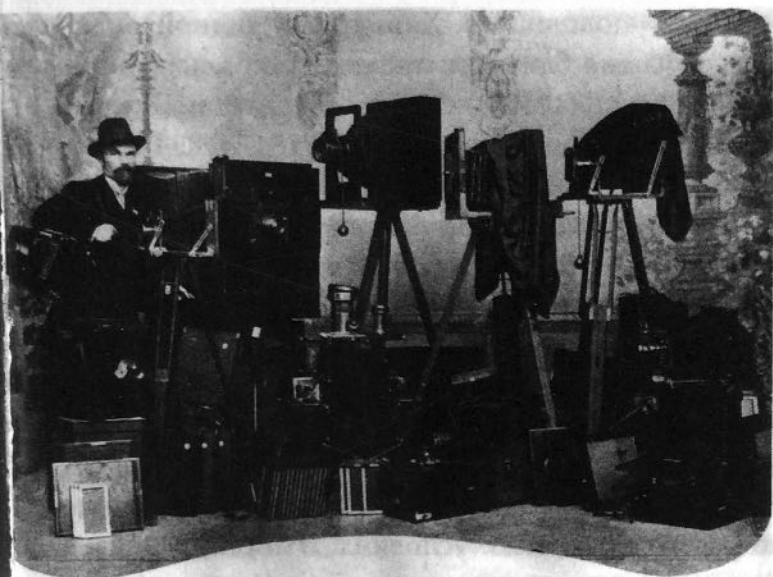
Если работа предназначена для научных целей — работайте резко, если для удовольствия — делайте, как вам нравится, если для бизнеса — делайте так, чтобы вам заплатили.

Питер Генри Эмерсон

Пожалуй, впервые эпитет «известный» внятно прозвучал в адрес фотографа Карла Карловича Буллы в 1895 г. в «Русском фотографическом журнале». В приложении № 2 была опубликована фотография «Лес» с пояснением: «Негатив изготовлен нашим известным фотографом и фабрикантом К. К. Булла. Объектив Штейнгеля, широкоугольный (V серия), диафрагма $f/7$, пластинка собственного изготовления...». И далее: «В последнее время броможелатинные пластинки лаборатории К. К. Булла были превосходны, и мы крайне сожалеем, что К. К. Булла закрыл свою лабораторию как раз тогда, когда производство пластинок было уже доведено им до известной степени совершенства...».

В год этой публикации Карлу Булле исполнилось сорок лет, и он принадлежал к поколению родившихся после изобретения светописы. Так что фотография для него была делом обычным — его становление в ней пришлось на время, когда чудо получения изображений, «нарисованных самим солнцем», уже перестало удивлять и прочно вошло в быт и сознание многих людей¹. В 1895 г. за его плечами был уже тридцатилетний опыт работы, как тогда говорили, «по фотографии». Мы очень мало знаем об этом периоде жизни Карла Карловича Буллы, но, несомненно, начинать фотографическую карьеру ему пришлось в плотной конкурентной среде, созданной поколением первопроходцев, родившихся раньше фотографии.

¹ Фотография стала столь же привычной, как для сегодняшних сорокалетних телевидение — именно они, сорокалетние, рожденные уже после, превратили это чудесное изобретение в бизнес, в основу своего благосостояния и статуса.



К. К. Булла. Автопортрет. 1990-е.

Во второй половине XIX в. на столичной фотографической сцене блистали такие мастера, как Вильгельм Шенфельд (1810(?)–1887), Джованни Бианки (1811–1893), Иван Александровский (1817–1894), Сергей Левицкий (1819–1898), Генрих Деньер (1820–1892), Вильям Каррик (1827–1878), Шарль (Карл Иванович) Бергамаско (1830–1896), Альберт Фелиш (1837–1908) и другие пионеры светописы. Это они, преодолевая многие еще не решенные фотографией технические проблемы, конструировали объективы и фотоаппараты, совершенствовали рецептуру обрабатывающих растворов, писали первые учебники, учились сами и учили других снимать в различных, казалось бы, невозможных по уровню развития техники условиях. Это они завоевывали первые золотые медали на различных выставках и конкурсах, первыми получали звания «Фотограф Академии художеств», «Фотограф Их Императорских Величеств», «Фотограф Императорских театров» и т. д. Словом, трудились во славу светописы, расширяя диапазон ее применения от науки до искусства и разрабатывая ее специфический язык. Круг их был еще уже, чем круг декабристов, так что все они друг друга знали, дружили, ревниво следили за успехами, щедро делились знаниями и опытом, соперничали и тщательно оберегали профессиональные секреты, словом, все как всегда, как в любом профессиональном или сословном сообществе. И, конечно же, они формировали и расширяли рынок потребления фотографии, сводившийся в первые десятилетия ее распространения преимущественно к производству портретов в модных тогда форматах «визит» и «кабинет», предвидя, что не только такого рода фотография может приносить профессионалам стабильный доход.

Думаю, Карл Булла прекрасно понимал, что ателье молодого фотографа не может рассчитывать на серьезный успех в столичном Петербурге, занимаясь лишь портретной съемкой, а карьера заурядного фотографа-портретиста, равно как и карьера художника, вряд ли его устра-

ивала². В последней трети XIX в. в технике фотографии происходили решительные изменения — она проходила различные стадии усовершенствования и упрощения, с тем чтобы уже к началу следующего, XX в., превратиться в дешевое, массовое и довольно простое в использовании средство фиксации изображения, известное нам сегодня. Параллельно рос спрос на фотографические материалы и принадлежности, и удовлетворение этого все возрастающего спроса становилось серьезным коммерческим делом. И Карл Булла выбрал эту стезю — фабриканта и предпринимателя от фотографии. В 1886 г. в журнале «Фотограф» появилась следующая реклама фотографической лаборатории К. Буллы, находившейся на Невском проспекте, 110: «Специальность: фабричное производство фотографических сухих пластинок. Стоимость пластинок за 12 шт.: 9×12/80 к., 10×13/1 р., 12×16.5/1,5 р., 13×15/1,7 р., 18×24/3,5 р., 21×27/5 р., 24×30/7 р., 30×40/12 р. Пересъемка планов, чертежей, рисунков и друг. Практические уроки по фотографии. Цены умеренные». Пока старшее поколение фотографов-романтиков, почивая на лаврах, постепенно сходило со сцены, лаборатория варила «студенистую эмульсию Булла» и изготавливала сухие фотопластинки, обслуживая растущую армию профессионалов и фотолюбителей, а ее хозяин, пристально следя за прогрессом в области фотографии и ее применения, наращивал технический арсенал своей фирмы и искал новые рынки, подчас опережая события.

Так, испрошенное в министерстве внутренних дел и полученное в 1886 г. «разрешение на право производства всякого рода фотографических работ вне дома, как-то: на улицах, квартирах и в местах ближайших окрестностей Петербурга» не могло иметь серьезных коммерческих последствий, ибо в это время интерес к петербургской

² Приз, полученный К. Буллой на устроенной V отделом Русского технического общества в 1889 г. Юбилейной фотографической выставке — а именно эта награда принесла ему известность в профессиональной среде, — никогда не воспроизводился в качестве рекламы на фирменных бланках ателье. Факт красноречивый!

архитектуре и ее репрезентации в изобразительных искусствах упал, а полиграфия еще не научилась изготавливать клише с фотографических запечатлений. А Карл Карлович был не из тех, кто стал бы снимать что-либо «для себя» «из любви к искусству». Время воспользоваться этим документом придет позже, после того, как в 1894 г. тем же министерством будут разрешены «бланки открытых писем частного изготовления», да еще в стандарте Всемирного почтового союза. Это дало возможность фотографам и существенно повысить тиражи изображений, и рекламировать свое дело на международном уровне. Булла мгновенно открыл типографию и начал выпускать в ней открытки³.

Полученный им в 1896 г. статус «фотограф Министерства Императорского двора» также еще не мог принести серьезных дивидендов и не давал никаких особых преимуществ — подобным статусом обладали многие российские фотографы, например С. Л. Левицкий, А. К. Егельский, москвичи И. Г. Дьяговиченко, А. И. Мей и др. Так что пока не произошла смена поколений, Карлу Булле, совершая восхождение на Олимп российской известности, приходилось «набирать очки» на зарубежных нивах. И делал он это с завидной регулярностью: в 1899 г. он получил золотую медаль за вечерние снимки на франко-русской выставке Красного Креста, в 1900 — крест Румынской короны от короля Румынского, в 1901 — орден «Звезда Льва и Солнца» от шаха Персидского, в 1902 — серебряную с короной медаль «За гражданские заслуги» от князя Болгарского, в 1903 — Кавалерский орден Итальянской короны от короля Итальянского.

К концу XIX в. усовершенствовалась полиграфическая техника, и стало возможным воспроизведение в печати репродукций с фотографий одновременно с текстом. Неимоверные тиражи иллюстрированных изда-

³ По данным каталога «Петербург-Петроград-Ленинград в открытках 1895–1945» (Сост. С. Самуйлович, Н. Шмитт-Фогелевич, С. Мянник. Л., 1984). Только с петербургской тематикой Карлом Буллой издано более 50 сюжетов.

ний привели к подлинному перевороту в фотографии и создали совершенно новые возможности для использования фотографических изображений в общественной практике. С 1897 г. фотографии Буллы начали появляться в одном из самых популярных российских журналов «Нива», «собственным автором» которого он стал на долгие годы. Вот тут-то Карл Карлович и обрел подлинную известность⁴. Тем более что спектр фотографических работ, которые выполняли мастера его фирмы, к этому времени был чрезвычайно широк. В рекламном объявлении 1904 г. после традиционного изображения регалий следует текст: «Всегда готов к выходу и отправляется по приглашению куда бы ни потребовалось. Снимает все, не стесняясь помещением, везде и всюду, как днем, так и во всякое вечернее время при своем искусственном свете.

Портреты с умерших, группы во всяком составе, внутренние обстановки комнат, зал, выставок и т. п. Всякие архитектурные предметы, как внутренние так и наружные фасады, дома, фабрики, мастерские с рабочими, машины, железные дороги, памятники, магазины и проч.

Различные сцены и типы, снимки с древних и старинных предметов, открытие и освящение зданий, юбилейных торжеств и мн. другое. Моментальные снимки спорта всякого рода, с лошадей, собак и других животных.

У себя в павильоне производятся: Портреты и группы с натуры. Увеличение портретов с визитных или кабинетных карт, в какой угодно формат. Переснятие копий с визитных или кабинетных карт, картин, гравюр, рисунков и мног. другое. Съемка всяких технических предметов для клише, кои легко могут быть доставлены в павильон.

При фотографии продаются различные снимки: типы, события дня, спорт и многое другое, имеющее разносторонний интерес и спрос журналов, художников,

⁴ Для сравнения: профессиональный «Русский фотографический журнал» едва ли набирал тираж в 1000 экземпляров, а тираж «Нивы» достигал 250 000 экземпляров еженедельно.

архитекторов, техников и других лиц»⁵. В одной только столичной «Ниве» в 1903 г. с подписью «по фот. К. К. Буллы, автора Нивы» опубликовано более ста фотографий, а ведь были еще и «Огонек», «Петербургская жизнь», «Столица и усадьбы», европейские журналы.

Но плоды с нивы известности ему предстояло собрать позже, уже после юбилейного для Петербурга 1903 г. В 1904 Карл Карлович Булла сфотографировал «первое лицо государства» — императора Николая II.

После этого фирма «К. К. Булла» получила разрешение снимать «виды столицы, а также торжества в Высочайшем присутствии»; специальное свидетельство от Главного Морского Штаба, разрешающее производить съемку «во время маневров, смотров, учений, спусков и закладок судов и вообще всех событий, касающихся морской жизни»; свидетельство Главного Штаба Военного министерства, позволявшее фирме «производить фотографические съемки на маневрах и учениях войск гвардии и Петербургского военного округа». К. К. Булла стал фотографом Российского пожарного общества, Императорской Публичной библиотеки; был награжден золотой медалью на Аннинской ленте, золотой медалью «За трудолюбие», орденом 1-й степени Попечительства императрицы Марии Федоровны о глухонемых. С 1908 — в купечестве, почетный гражданин (позднее — личный дворянин), новое роскошное ателье на Невском, 54. Далее: фотограф Императорского Российского общества Красного креста, Управления С.-Петербургского градоначальника, многих учебных заведений; еще два ордена — французский и шведский, «Похвальный лист» от Министерства торговли и промышленности на 1-й Международной воздухоплавательной выставке. В 1910 фотоателье стало поставщиком Двора короля Сербского, с 1912 — «Двора Ея Императорского Высочества Великой Княгини Марии Павловны»... В том же году владелец вновь получил «Похвальный лист» от Министерства тор-

⁵ Нива. 1904.

говли и промышленности на 2-й фотовыставке журнала «Фотографические новости»... Всего не перечесать! Годовой доход фирмы «К. К. Булла» достиг 250 000 рублей.

Рекламное объявление 1912 г. лаконично: «Старейший фотограф-иллюстратор К. К. Булла занимается фотографированием для иллюстрированных журналов на злобу дня. Снимает все, в чем только встретится потребность, везде и всюду, не стесняясь ни местностью, ни помещением, как днем, так и во всякое вечернее время, при искусственном свете»⁶.

После отъезда Карла Карловича из России в Петрограде (и не только!) осталось колоссальное фотографическое наследие. Государственный Эрмитаж, Российская национальная библиотека, Государственный музей истории Санкт-Петербурга и другие хранилища исторических и культурных сокровищ гордятся наличием в своих фондах драгоценных отпечатков работы знаменитой студии, а в Государственном архиве кинофотофонодокументов Санкт-Петербурга содержится до 200 тысяч стеклянных негативов с запечатлениями всего, «в чем только встретится потребность», пользующихся неизменным спросом у многочисленных исследователей российской культуры конца XIX и начала XX в.

Между тем, сегодня наши знания об этом известнейшем в былом Петербурге человеке не отличаются полнотой. Мы не знаем достоверно, когда он уехал из Петербурга — в 1916, 1917 или позже. Разные источники сообщают об этом весьма противоречивые сведения. Мы не знаем, почему Булла, находящийся на пике столь блестяще выстроенной карьеры, покинул Петербург. Говорят, не все было ладно в семье. Мы не знаем, почему он уехал именно в Эстонию. Говорят, любил там проводить отпуск. Мы многого о нем не знаем.

Его жизненный путь, подобно экспонированной, но еще не проявленной фотопластинке, несет в себе скрытую информацию. И нам еще предстоит проявить этот чувствительный к свету слой.

⁶ Фотографические новости. 1912.

Контрафакция, плагиат, ремейк...

Это произошло в 2003 г. Раздался телефонный звонок и известный петербургский художник Андрей Чежин поздравил меня с выставкой, открывшейся накануне в выставочном зале IFA (Международной федерации художников) на Невском проспекте, 60. Вначале я подвоха не понял — теперь нередко случается, что недобросовестные кураторы не дают себе труда сообщить автору об экспонировании его работ. Мало ли и тут — за всем не уследишь. Мои недоуменные вопросы Чежин хитро парировал: «А ты сходи на выставку С., посмотри!» Я и пошел.

Первый взгляд на выставленные фотографии, и... полный восторг! Великолепные виды Петербурга! А как напечатаны! Корю себя — такой мастер рос рядом, а я о нем ничего не знал! Смотрю внимательнее — ба! да отпечатки-то цифровые! Еще интересней — надо же, мастер со взглядом и стилистикой конца минувшего века, а так блестяще освоил новейшую технологию. Но вскоре что-то стало настораживать... Это где-то видел... И это... Ох, как многое до боли знакомо!.. Принялся искать на этикетках с названиями даты съемки. Досадно — их нет! (Как нет их и в каталоге.) Стало как-то не по себе... И ладно бы на фотографиях памятники архитектуры — кто их не снимал? Нет! Тут выстраданный плеядой фотографов последней трети двадцатого века непарадный, маргинальный Петербург. Те же мотивы, состояния... Те же места, запечатленные на так любимых фотографиях уже покинувших нас замечательных мастеров Бориса Ивановича Смелова (1951–1998), Леонида Борисовича Богданова (1949–2003), Юрия Петровича Богданова (1946–2003) и др. Да и здравствуют еще многие авторы, отказавшиеся в своем творчестве от гламурных образов туристических альбомов и рекламных открыток. Их поиски и находки в новом осмыслении городской среды так явственно звучали в этих стерильно чистых, звонких принтах. Замечу, попутно, что о получении подобных по техническому

совершенству отпечатков им, фотографиям «серебряной» поры, приходилось только мечтать. Как же оценить увиденное на выставке, как к этому отнестись?

Цифровые технологии с их способностью давать сколь угодно много изумительно точных репродукций, с одной стороны, и практически безграничных возможностей манипулировать с изображением — с другой, заставляют вновь задуматься об оригинале и о защите прав автора. Будь то идея, образ или объект. Попробуем вспомнить, как в фотографии все начиналось и как менялось — ведь нет в подлунном мире ничего нового. Меняются лишь технологии.

Уже в ранние годы своего существования, в XIX в., светопись — явление новое и потому не вписывающееся в рамки существующих законов, столкнулась с контрафакцией (перепечаткой без согласия автора). Быть может, одним из первых в Петербурге попрание авторских прав ощутил замечательный художник, ставший первым русским придворным фотографом, Иван Федорович Александровский (1817–1894). В 1859 г. сдавшего на милость русского императора имама Дагестана Шамиля доставили в Петербург, где Александровскому было поручено сделать фотопортреты государя-победителя и плененного лидера горцев. Выполнив работу (в 4 видах — Государя Императора и в 2 — Шамиля), автор подал прошение в Императорскую Академию художеств с просьбой «об утверждении за ним права собственности на сие издание». Просьба была принята советом Академии 6 ноября 1859 г. Однако эти снимки, едва появившись на свет, подверглись контрафакции мекленбургским подданным Мартином Карловичем Вагенгеймом, содержащим в это время в Москве, «на Петровке, против Столешникова переулка, в доме Раевской» свое фотографическое заведение под названием «Париж». Защищая авторские права, Александровский возбудил против Вагенгейма дело, дошедшее до Сената, но сенаторы это дело замяли...

Возникшая в это десятилетие повсеместно мода на коллекционирование фотографий с изображением знаменитых современников вызвала стремление фотографов специализироваться на съемке тех или иных слоев общества, фотографии которых пользовались повышенным спросом у покупателей. Торговля портретами знаменитостей стала весьма прибыльным занятием. В Петербурге одним из тех, кто подвизался на этом поприще, был Генрих Васильевич Везенберг. Реклама продукции фотографа-предпринимателя сообщала публике: «Что может быть лучше и приятней, как собрать коллекцию фотографических карточек знаменитых людей, самой лучшей художественной работы с последних снимков, для каждого доступно по цене, еще до сего времени небывало, прошу обратить внимание на цену и убедиться в изящной работе карточек в большом выборе и разных позах, как-то: Императорской фамилии и лиц иностран[ных] Государей, Русских и др. деятелей, Военных героев, Писателей, Композиторов, Художников, Артистов Императорских театров и других. Цена 5 к. за штуку, кабинетные 25 к., некотор[ые] лакирован[ные] 40 к.». Парадокс в том, что перечисленные «Государи и др. деятели» пороги студии Везенберга не переступали. Откуда же взялись эти «самой лучшей художественной работы... в большом выборе и разных позах» карточки? Пользуясь законодательной неразберихой в авторских правах на фотографические изображения, Везенберг преимущественно занимался контрафакцией — пересъемкой и тиражированием чужой работы портретов известных лиц и продавал их и дешево и сердито. Фотографии стандартных размеров для коллекционеров тысячами реализовывались пиратской фирмой через магазин письменных принадлежностей И. Булатова (Вознесенский проспект, 22) и лавку В. А. Комиссарова в Гостином дворе. Особенно от такой деятельности страдали петербургские мастера портрета, подлинники авторов фотографий — Сергей Львович Левицкий, Генрих Иванович Деньер и Карл Иванович Бергамаско.



Везенбергъ и № МЕНДЕЛЬСОНЪ ПЕТЕРБУРГЪ.

Что можетъ быть лучше и пріятнѣй

какъ собрать коллекцію фотографическихъ карточекъ знаменитыхъ людей, самой лучшей художественной работы съ послѣднихъ снимковъ, для каждаго доступно по цѣнѣ, еще до сего времени не бывало, пропну обратить вниманіе на цѣну и убѣдиться въ изящной работѣ карточекъ въ большомъ выборѣ и разныхъ позахъ, какъ-то: ИМПЕРАТОРСКОЙ фамиліи и лицъ иностран. Государей, Русскихъ и др. дѣятелей, Военныхъ героевъ, Писателей, Композиторовъ, Художниковъ, Артистовъ ИМПЕРАТОРСКИХЪ театровъ и другихъ.

Складъ фотографическихъ карточекъ въ магазинѣ

К. ЛОГИНОВОЙ.

Спб. Вознесенскій пр., № 22.

Каталогъ высылаю безплатно.

Блестящий портретист Бергамаско, обладавший с 1863 г. статусом «Фотографа Императорских театров», дававшим привилегию и исключительное право на съемку и продажу фотографий артистов в казенных костюмах, был настоящим любимцем петербургского светского общества. Вот как писал о мастере в 1897 г. «Ежегодник Императорских Театров»: «Художественные работы Бергамаско были ... удостоены благосклонным вниманием Высочайших особ, как русских, так и иностранных, которые очень часто снимались в его ателье или приглашали его для съемки к себе на дом. Лучшим доказательством популярности Бергамаско может, между прочим, служить то, что однажды, по личному желанию английской королевы Виктории, он был вызван в Лондон, чтобы снять с нее целый ряд портретов». Бергамаско состоял официальным фотографом при дворах многих Высочайших особ.

Два старейших петербургских портретиста «Фотограф Императорской Академии художеств» Деньер (с 1860) и «Фотограф Их Императорских Величеств» (с 1867) Левицкий, помимо поставок ко двору портретов царствующих лиц, создали огромную иконографию лучших представителей российской художественной и научной интеллигенции. Еще в 1857 г. Левицкий выпустил в свет «Коллекцию портретов лиц артистического круга», а Деньер предпринял в середине шестидесятых годов издание «Альбома фотографических портретов известных лиц России». Оба издания мгновенно разошлись и стали библиографической редкостью. История сохранила для нас любопытный документ — письмо С. Л. Левицкого в московский Политехнический музей. Письмо, помимо иных ценных для истории сведений, свидетельствует и о добропорядочных взаимоотношениях между двумя патриархами отечественной фотографии. В 1876 г. для устройства в Москве Музея прикладных знаний потребовались портреты виднейших деятелей России, и Высочайше утвержденный комитет обратился к Деньеру с просьбой выслать в Москву необходимые снимки. Читаем в письме Левиц-

кого: «Г. Деньер сообщил мне письмо... в котором Вы... просите его выслать современный фотографический портрет Его Императорского Величества. Так как с 1866-го года Государь Император исключительно снимался в России у меня одного, то Г. Деньер и передал мне исполнение Вашего заказа». А далее мы узнаем стоимость экземпляра фотографии: «Следующие мне *тридцать рублей* за портрет (упаковку и отправку) покорнейше прошу выслать по почте, адресуя в С. Петербург: в Императорское придворное фотографическое заведение Левицкого, Мойка, № 30-й». Сравните с ценами Везенберга, не правда ли, разнятся?

На 1-м Съезде русских деятелей по фотографическому делу в 1896 г. талантливым и знающим юристом князем Александром Ивановичем Урусовым (1843–1900) был прочитан доклад «О праве художественной собственности на произведения фотографии», в котором прозвучало: «Фотограф Везенберг в течение нескольких лет копировал карточки артистов фотографий Бергамаско и Левицкого и продавал копии по 10–15 коп. Деятельность Везенберга была прекращена...»

Не брезговал Везенберг и тиражированием, как тогда говорили, карточек «безнравственных и соблазнительных», которыми торговали разносчики и другие мелкие торговцы. Занимавшиеся подобными проделками фотографы и помыслить не могли об обретении сколь либо серьезного официального статуса, а господствовавшие в те времена понятия о чести и достоинстве не позволяли приличным людям пользоваться услугами сомнительных фирм.

Но Бог, как известно, шельму метит! В погоне заработать на чем угодно, в конце XIX в. Везенбергом был переснят и размножен запрещенный в России портрет Карла Маркса. Возможно, это и послужило в 1897 г. причиной прихода в его ателье В. И. Ульянова, выпущенного из предварительного заключения и направлявшегося в ссылку. Преступник пришел сотоварищи — осужденными членами петербургского «Союза борьбы за осво-

бождение рабочего класса»: А. Л. Малченко, П. К. Запорожцем, А. А. Ваневым, В. В. Старковым, Г. М. Кржижановским и Ю. О. Мартовым-Цедербаумом. Здесь, на Вознесенском проспекте, они все и сфотографировались на память. Группой и поодиночке. Когда спустя 20 лет в нашей стране пришел их час, и наступила эпоха попра-ния всех и всяческих прав, авторская съемка Везенберга в виде репродукций стала расходиться многомиллион-ными тиражами, перепечатываясь из года в год в много-численных книгах, учебниках, брошюрах... Копии пор-третов бунтовщиков украсили музейные и школьные стенды по всей стране. Но автору это уже не принесло ни славы, ни денег.

Чтобы завершить рассказ о Везенберге, добавлю одну деталь, уже из новейшего времени. Быть может, в качестве некой моральной компенсации предпринима-телю контрафактные портреты Везенберга волею судеб оказались в фондах Государственного Эрмитажа — пре-емника императорского собрания лучших образцов ми-рового искусства. И тамошние научные работники все-речь размышляют и пишут об авторском почерке Везен-берга-портретиста и экспонируют на выставках рядом с подлинными авторскими снимками Левицкого, Бергама-ско и других истинных мастеров везенберговские пират-ские перепечатки портретов элиты русского общества: И. М. Прянишникова, И. М. Сеченова, Н. И. Пирогова, С. П. Боткина, Ф. М. Достоевского, И. Е. Репина, А. П. Че-хова ... Жив, жив курилка!

Пиратствовали не только фотографы, и страдали от контрафакции не только портретисты. Особенно не-стерпимым положение стало после изобретения фото-механических способов воспроизведения светописных изображений. Например, неоднократно нес потери от нечистоплотных издателей известнейший художник-фо-тограф из Нижнего Новгорода Максим Петрович Дми-триев (1858–1948), создававший на протяжении многих лет грандиозное фотографическое описание всего Волж-ского района по течению реки Волги от ее истоков до

Астрахани. В 1891 г. он обратился в распорядительный комитет Императорского Русского Технического Общества с заявлением: «В одном только отношении дело светописи от времен Дагерра и доныне стоит неподвижно... я говорю о полной беспомощности деятелей фотографии перед деятелями разного рода контрафакции или перепечаток. Я, не считая себя в праве указывать на то, что случается с работами других фотографов; но с моими происходит обыкновенно вот что: стоит только предпринять хоть немного выдающуюся работу... как тотчас же является перепечатка этой работы фототипическим, литографическим или иным каким либо способом, конечно лишаящая меня всяких результатов этой работы, так как конкурировать в дешевизне с механическим способом воспроизведения фотография не может». Это же заявление Дмитриев опубликовал в журнале «Фотограф-любитель» взывая к фотографической общественности: «...развязность обращения с моим трудом и капиталом со стороны разных "рыцарей индустрии" начинает уже превосходить всякую меру снисходительности...». Униженный небрежением закона и властей, он приводит на страницах журнала вопиющие примеры из своей практики. Вот один из них. В 1889 г., готовясь к Всероссийской нижегородской ярмарке, мастер изготовил сложнейшие, исполненные с большим искусством панорамные виды Нижнего Новгорода, составленные из четырех листов. Приготовив 200 экземпляров «Волжской коллекции» ручной работы, Дмитриев выставил их на ярмарке в надежде окупить затраты. Вначале все шло хорошо, но вдруг спрос оборвался... Дмитриев рассказывал: «Оказалось, что типолитографская фирма "И. Пашков", в Москве, перепечатала их литографским способом и пустила в продажу. Все мои жалобы и протесты до сих пор не получили никакого результата в виду неиздания специального узаконения, карающего за контрафакцию фотографического произведения, как мне объявлено властями, и единственный практический результат этих ходатайств выразился лишь в том, что фирма "И. Пашков" прода-

ла свое столь оригинально изобретенное право издания моих рисунков другой фирме, и теперь они находятся в продаже в десятках тысяч экземпляров, не принося их автору ни малейшей выгоды».

Ходатайство Дмитриева, его призывы к сотоварищам-фотографам хоть и не скоро, но были услышаны. В 1897 г. Русское Фотографическое Общество в Москве на общем собрании своих членов единогласно постановило: «...избрать и уполномочить своего действительно члена Почетного вольного общника Императорской Академии художеств Андрея Андреевича Карелина ходатайствовать во всех подлежащих правительственных и общественных учреждениях об установлении и учреждении в законодательном порядке прав собственности за фотографическими снимками». Художник и фотограф Андрей Андреевич Карелин (1866–1928), сын одного из пионеров художественной фотографии и учителя Дмитриева нижегородца Андрея Осиповича Карелина (1837–1906), деятельно взялся отстаивать права коллег в Комиссии Императорской Академии художеств по ограждению прав художественной собственности. Борьба длилась долго. В 1907 г. по инициативе Карелина в Санкт-Петербурге организовался Комитет уполномоченных главнейших русских фотографических обществ (от Санкт-Петербургского Фотографического Общества — В. И. Срезневский, Л. С. Левицкий, Л. Н. Вульфсон, В. А. Виноградов, А. А. Захарьин, П. С. Жуков и Ф. О. Эгглер, от московских и провинциальных — А. А. Карелин). Результатом деятельности этого комитета стали «Записки об авторском праве фотографа в Государственной Думе». Только 20 марта 1911 г. был высочайше утвержден закон, не снявший, конечно же, всех проблем, но поставивший авторское право на фотографию в один ряд с другими искусствами и затвердивший основополагающую статью: «Фотографу принадлежит исключительное право повторения, размножения и издания фотографического произведения светописным, механическим, химическим и иным подобным способом».

Все бы, может быть, в России стало развиваться цивилизованным путем, да тут случилась революция 1917 г., страна оказалась перевернутой с ног на голову. В тоталитарном государстве, закрепившем в 1925 г. постановлением ЦИК и СНК СССР за собой право принудительного выкупа всякого опубликованного и даже еще не опубликованного произведения, вопросы защиты прав автора законодательным порядком перешли в вялотекущую фазу. Зато в общественной жизни они стали обретать совсем неожиданную окраску.

В государстве победившего пролетариата булыжником служило все, что попадало под руку, что годилось в борьбе с ненавистным соперником. Мало кто помнит, что в горячие 20-е годы обвинениям в плагиате (выдаче чужого произведения за свое) подвергся один из самых знаменитых русских художников XX в. Александр Михайлович Родченко (1891–1956). Поиск новых приемов создания фотографической выразительности (необычных ракурсов, точек съемки и др.), ведущийся синхронно мастерами-новаторами в разных странах и превращающих ее в универсальный инструмент художника, вызывал резкое неприятие поклонников старой доброй фотографии. Творчество Родченко, яркого экспериментатора и пропагандиста новейших течений в искусстве, пугало ревнителей традиций, и они повели на него атаку. В апрельском номере журнала «Советское фото» за 1928 г. было опубликовано иллюстрированное письмо в редакцию под названием «Наши и заграница». Автор его (если это не провокация редакции) ограничился подписью «фотограф». Публикация сопровождалась шестью фотографиями, из которых три принадлежали Родченко, а три другие — видному немецкому представителю «новой предметности» Альберту Ренгер-Патчу (1897–1966), профессору Баухауза венгру Ласло Мохоли Надю (1895–1946) и американцу Джону(?) Мартену. Бдительный аноним снабдил фотографии датами съемки и, основываясь на внешнем сходстве сюжетов и ракурсов, в издевательской форме обвинил Родченко в плагиате.

Художник в своем ответном письме легко опроверг обвинения журнала в приоритете зарубежных коллег по времени, а по поводу похожести снимков высказался так: «Любые новые шаги в искусстве, с которыми связаны свои средства выразительности, не использовавшиеся ранее, отличные от широко распространенных на данный момент, будут восприниматься по контрасту с прошлым как нечто единое, как *взаимный плагиат новаторов*» (курсив мой. — А. К.). Но журнал отказался публиковать опровержение...

В иной плоскости вопросы об авторстве фотографий зазвучали после Великой Отечественной войны. Петербуржцам хорошо известен неоднократно опубликованный историком Владимиром Анатольевичем Никитиным почему-то взволновавший его бесконфликтный эпизод с созданием в 1942 г. снимка «Невский во время артобстрела». Собкор столичной «Комсомольской правды» в осажденном Ленинграде Борис Павлович Кудояров (1898–1973) использовал для своей монтажной фотографии фрагмент снимка фотокорреспондента «Ленинградской правды» Давида Михайловича Трахтенберга (1906–1975). Непонятно, почему так обеспокоила эта история Никитина, тем более что по версии самого историка публикация снимка произошла по взаимной договоренности фронтовиков. Известны и другие случаи, когда военные дороги сводили корреспондентов вместе, и они делали фотографии в одной и той же обстановке, с одними и теми же персонажами и публиковали их каждый в своем издании и под своей фамилией. Например перекликаются трагические снимки Богеровского рва, снятые в 1942 г. собкором фронтовой газеты «На разгром врага» Дмитрием Николевичем Бальтерманцем (1912–1990) и находившимся здесь же Марком Степановичем Редькиным (1908–1987) из «Фронтовой иллюстрации». В 1945 г. судьба снова свела их в поверженном Берлине, и оба мастера снимали один и тот же сюжет — бойца, играющего в полуразрушенном доме на чудом уцелевшем пианино. Снимок Бальтерманца «Чайковский» впослед-

ствии публиковался во множестве изданий и выставок, посвященных войне. Не меньшую известность получила и фотография Редькина «Музыкальный момент». Спустя годы после войны это послужило поводом для дотошных читателей журнала «Советское фото» ехидно задавать вопросы об авторстве того или иного снимка, вошедшего в антологию Второй мировой...

Лишь в конце XX в., после наступившей новой капитализации российского общества — а ведь многое пришлось начинать сначала — вопросы защиты авторов от хищений их произведений обрели актуальность. С появлением бесчисленного числа частных издательств, журналов, газет и т. д. кража снимков и иные формы пиратства вошли в будничные обиход и обрели невиданный доселе размах. Плагиат и контрафакция, непрерывно мимикрируя и опираясь на новейшие технологии, становились все бесстыдней и изощренней. Искус применения современных достижений техники для получения быстрого и качественного результата — один раз живем! — рекрутировал в индустрию заимствований все новых и новых дельцов, пользующихся зазором между всегда устаревающим законодательством и живой повседневной практикой. К тому же планету опутала тотальная информационная паутина, из ячеек которой любой бессовестный человек может взять даром все, что его душе угодно. Интернет — тема отдельного разговора, но как, например, оценить произошедшее с известным художником-фотографом Дмитрием Конрадтом, с автором, чьи построенные на тончайших нюансах цвета запечатления Петербурга хорошо известны зрителям в нашей стране и за рубежом? Некая рекламная фирма, вдохновленная образным строем его фотографий, творческими находками, открытыми и явленными им колоритными уголками Северной Пальмиры, послала ремесленника на те же точки и осуществила свою рекламную акцию, ничуть не задумываясь о том, что она нагло залезла и в чужое творчество, и в чужой карман. Надо ли говорить, сколько лет жизни, труда и искусства было вложено мастером в соз-

дание отличающихся яркой самобытностью, ставших его визитной карточкой образов? Какое законодательство в состоянии защитить автора на этом рубеже?

Вернемся в век двадцать первый. Ко мне часто приходят молодые и не очень начинающие фотолюбители и фотографы с просьбой оценить их снимки. Рассматривая труды неофитов, я неизменно вижу многочисленные заимствования из творчества теперь уже многих поколений светописцев. Вижу реплики на всемирно известные авторские снимки, стили, темы... И это нормально! «Повторение — мать учения»! В пору освоения ремесла все школы изобразительных искусств прибегают к методике копирования лучших достижений творцов прошлого. Это, повторю, на этапе освоения профессии — естественно и нормально. Это самый безобидный и гуманный вид плагиата. Но вот когда ты уже «встал на крыло», когда ты автор-художник и делаешь выставки *своих* достижений, изволь, все же, демонстрировать *авторское* видение, *авторский* почерк, а не блестяще перепетые находки предшественников и современников.

Так с чем же мы столкнулись на вернисаже в IFA, открывавшем тур выставки по городам России и сопровождавшемся, к тому же, великолепно изданным каталогом, которому позавидовали бы многие мои соратники? Контрафакция, как в случаях Александровского, Левицкого, Бергамаско? Не то! Пиратские перепечатки новым техническим способом, как в случае с Дмитриевым? Вовсе нет. Единое поле формотворческих исканий современников, как у Родченко и Мохولي Надя, «взаимный плагиат новаторов»? Нет, непохоже. Принужденность фронтовой обстановки репортеров-воинов? Тоже нет. И уж подавно перед нами не ученическое копирование известных работ предшественников и современников — автор во вполне зрелом возрасте, и давно окончил художественную школу. Так что же это? Может быть, это новейшее понятие — ремейк? Но что за смысл заключен в этом слове? В последние годы в отечественной прессе появился популярный прием — заменять иноземным

словечком «путана», отечественный непечатный аналог. Нет ли и тут русского эквивалента, который не хочется произносить вслух?

2004

Первый светописец Петербурга

Изобрести новый инструмент — изменить мир.

Рудольф Арнхейм

Если верен миф питерских фотографов, утверждающий, что возле каждого памятника петербургской архитектуры в мостовой пробиты лунки от фотографического штатива, то можно с уверенностью сказать, что первым эти специфические следы оставил Иван (Джованни) Бианки, петербургский светописец швейцарского происхождения. Именно ему принадлежит честь создания первой грандиозной серии фотографических отображений Петербурга, и именно он разрушил монополию видового эстампа на репрезентацию столицы Российской империи. Но тщетно мы стали бы искать это имя в, увы, немногочисленных книгах по истории отечественной фотографии — прихотью Клио все созданное пионером светописа, разбросанное по городам и весям, больше века покрывалось пылью не востребоваанности. Дольше века не предпринималось попыток ни исследовать его творческое наследие, ни оценить его вклад в сокровищницу ранней российской фотографии.

История возобновления интереса к фотографу Бианки берет свое начало на Вилле Камуцци, в местечке Монтаньола, что расположилось на склоне Коллина д'Оро, Золотого холма, в кантоне Тессин, в краю — неистощимом «рассаднике искусства» (А. Бенуа), в Швейцарии. Для наших современников Вилла Камуцци — культовое место поклонников литературного таланта «отшельника из Монтаньола» Германа Гессе, который именно здесь, вдохновляясь волшебными видами склонов Коллина д'Оро,

последние сорок лет жизни писал свои проникнутые восточным мистицизмом литературные шедевры. Однако вилла эта была известна за пределами Швейцарии с давних пор. Свое название она получила от ее строителя-создателя Агостино Камуцци, одного из многочисленных мастеров, уроженцев этих мест, много и праведно потрудившихся в XVIII и XIX вв. над созданием архитектурного облика Петербурга и Москвы. Возвращались тессинцы на родину из чужих краев, по утверждению Александра Бенуа, «главным образом из России», богатыми, обеспеченными людьми — именно отсюда название «Золотой холм».

В 1983 г., разбирая архивы наследников Камуцци, швейцарский историк-архивист Марио Редаэлли, работавший в то время над восстановлением исторических и культурных связей Тессина и России, обнаружил 21 фотографию с видами Петербурга и окрестностей. Все фотографии были датированы началом 1850-х годов, а на одной из них сохранился автограф, написанный по-итальянски: «Господину Агостино Камуцци в знак уважения и дружбы подарено Дж. Бианки в Петербурге 28 августа 1853 года». Началась первоначальная исследовательская работа. Поиски следов жизни и деятельности фотографа привели исследователя в Петербург — здесь в ряде петербургских музеев и библиотек обнаружились и более поздние фотографии этого автора. В ходе исследований вокруг Редаэлли сплотился интернациональный коллектив соратников, труды которого увенчались в 2002 г. выходом в свет книги «Иван Бианки. Тессинский пионер петербургской фотографии», подготовленной швейцарским издательством «Le Ricerche» под руководством Жана Оланицына. Авторы книги Марио Редаэлли, филолог Пия Тодорович-Штраль и научный сотрудник Российского государственного исторического архива Екатерина Анисимова представили документально подтвержденную творческую биографию фотографа и художника Ивана Бианки, италоязычного швейцарца, сделавшего свою художественную карьеру в России. В ней опубли-

кованы и аннотированы все раритеты монтаньольской находки.

В том же году книга была презентована в Петербурге, в Центре современного искусства, что располагался тогда на Невском проспекте, 60. Представление книги сопровождал показ только что обнаруженного в Лугано, в семье наследников архитектора Джузеппе Трезини (также работавшего во второй половине XIX в. в российской столице), нового блока фотографий Бианки с видами Санкт-Петербурга. Присутствовавший на событии Михаил Голосовский — крупнейший коллекционер русской фотографии, — увидев опубликованные и показанные здесь снимки Ивана Бианки, произнес: «Теперь я вынужден пересмотреть свои взгляды на историю российской фотографии». Попробуем разобраться, что же так поразило маститого знатока — специалиста, чье собрание старой русской фотографии не раз производило сенсацию среди его коллег в Европе и Америке.

На сегодняшний день нам известно более чем полутысячное иконографическое наследие Ивана Бианки и появилась возможность проследить основные этапы его творческого пути, систематизировать и оценить заслуги первопроходца. Правда, и сейчас это представляет собой непростую задачу, так как документально подтвержденных сведений о Бианки, которыми мы располагаем, явно недостаточно, чтобы представить картину его жизни и творчества во всей полноте. Но, опираясь на знание процессов, происходивших как в мировой, так и в российской фотографии, на имеющиеся сведения о деятельности его современников и вооружившись интуицией, можно попытаться с той или иной степенью достоверности рассказать об этом мастере фотоискусства первого поколения.

Ставка на фотографию. «Поразительное сходство...»

В тот год, когда весь цивилизованный мир узнал об открытии практического способа закрепления изображений по методу Дагерра (1839), Иван Бианки оставил

Московское училище живописи и ваяния и отправился за границу «для усовершенствования». Неизвестно, где и в каких искусствах совершенствовался будущий фотограф, но вернувшись в 1846 г. в Москву, он застал двух своих младших братьев: архитектора Джузеппе Бианки и скульптора Чезаре Бианки — обладателями (с 1842) звания некласных художников Императорской Академии художеств. Это звание давало право «...по силе Всемилоштивейше дарованной Академии Художеств привилегии, пользоваться с потомством его вечною и совершенною свободою и вольностию и вступить в службу в какую сам он свободный художник пожелает»⁷. Продолжая заниматься акварельной живописью и мечтая о художественной карьере, вслед за братьями Иван Бианки в 1847 г. подал в Академию прошение: «...если слабые труды мои найдены будут удовлетворительными, то покорнейше прошу удостоить меня чести звания некласного свободного художника, чем поощрить меня к усовершенствованию и дать возможность с большим рвением заняться на будущее время»⁸. Простение «препровождаль собственноручно исполненный акварельный портрет архитектора Н. И. Чичагова. Ответ академиков был безжалостен: «...представленный им (Бианки. — А. К.) в Академию портрет для получения звания художника по акварельной живописи Советом Академии найден для того неудовлетворительным»⁹. Возможно, именно этот вердикт принудил тридцатилетнего непризнанного акварелиста Бианки сделать ставку на недавнее изобретение — получение и закрепление изображений посредством камеры-обскуры.

Изобретение Ж. Н. Ньепса и Л. Ж.-М. Дагерра, подаренное человечеству с легкой руки академика Д. Ф. Араго, равно как и охраняемый патентами способ У. Г. Ф. Тальбота (калотип) стремительно распространялись по всему

⁷ Аттестат Джузеппе Бианки, полученный из Академии художеств. РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2. Д. 2673. Л. 34.

⁸ Там же. Оп. 2. Д. 3. Ч. 1. Д. 3174. Л. 149.

⁹ Там же. Л. 150.

образованному миру, с одинаковой непринужденностью преодолевая любые границы — благо транспортные и информационные коммуникации к тому времени были уже достаточно хорошо развиты и печатное слово доходило до читателя без промедления. К концу 1840-х годов практически во всех крупных европейских городах можно было овладеть фотографическим ремеслом, и если дагерротипия постепенно сдавала свои позиции, то калотип, или, как его тогда называли, «дагерротип на бумаге», пройдя ряд усовершенствований, становился все более популярным: ведь он давал возможность изготавливать тираж светописных изображений.

Первые десятилетия становления фотографических технологий историки называют порой изобретательства. Ни одна страна не обладала ни фотографическими корнями, ни фотографической традицией. Дело было новое, интернациональное, и пионеры светописы с энтузиазмом осваивали и улучшали все стадии нового способа получения изображений: совершенствовали химию и оптику, разрабатывали новые инструменты и методики. Техника и творчество взаимно обуславливали друг друга: технические изобретения и открытия влияли на характер изображения, и, в свою очередь, запросы фотографов, стремившихся освоить новые области применения, стимулировали появление технических новинок. Поэтому, рассматривая и оценивая фотографии 1840–1870-х годов, необходимо учитывать уровень фототехники буквально на год создания изображения — настолько в этот период различаются и их технические параметры, и творческие устремления фотографов.

В конце 1840 — начале 1850-х годов, когда началась карьера И. Бианки, в фотографической практике одновременно существовало несколько методик получения изображения. Отживал свое время дагерротип, в зените востребованности находился калотип, усовершенствованный использованием для получения негативов вощевой бумаги, и, наконец, набирал силу процесс по методу, открытому в 1850 г. английским скульптором Ф. С. Ар-

чером, предложившим заменить бумажный негатив стеклянной пластинкой с коллодионной эмульсией.

Не исключено, что свои первые навыки в фотографии Бианки получил в Москве: к концу 1840-х годов здесь уже было немало дагерротипных заведений, в которых трудились умелые мастера. Семейство Бианки проживало на Большой Лубянке в престижном доме купца Варгина, а именно на этой улице располагались ателье первых фотографов, да и сам дом известен как старейший фотографический адрес первопрестольной, так что фотографические новинки появлялись здесь незамедлительно. Вот, например, что рассказывал москвичам в 1849 г. о своей новой продукции уроженец Швейцарии, живописец и акварелист И. Вейнгартнер (живший, кстати, на той же Большой Лубянке): «Фотография, усовершенствованный способ для снятия портретов дагерротипных, заслуживает бесспорно первое место во всех отраслях портретного искусства: в сходстве, живости, красоте отделки; и продолжительные сеансы, нередко столь утомительные при снимании с натуры, фотографиейю вовсе устранены, и ее портреты как величиною, так и отделкою имеют поразительное сходство с акварельным портретом. Со времени замечательного изобретения дагерротипа искусство сделало величайшие успехи в усовершенствовании этого предмета во вновь изобретенной г-ном Тальбо[том] в Англии фотографии, т. е. дагерротипии на бумаге»¹⁰.

Несмотря на то что калотип предоставлял фотографам некоторые дополнительные, по сравнению с коллодионом, удобства (помимо перечисленных Вейнгартнером, это — возможность заготовить светочувствительный материал впрок и малый вес негатива, что для съемки вне ателье имело существенное значение), к концу

¹⁰ Московские ведомости. Прибавление № 130. 1849. 29 октября. С. 1208. Цит. по: Шипова Т. Н. Фотографы Москвы — на память будущему. 1839–1930. М., 2001. С. 75–76. — Иосиф Вейнгартнер, живописец дюссельдорфской школы, акварелист и фотограф, работал в Москве в 1840–1843 гг. и в 1846–1858 гг. Одним из первых в России освоил изготовление фотографических портретов на бумаге.

1850-х годов он полностью уступил место методу Арчера, т. е. негативу на стеклянной пластинке. Та же участь постигла и так называемую «соленую бумагу», на которой сначала печатали как с бумажного, так и со стеклянного негатива, но после того как в 1855 г. была изобретена альбуминовая бумага, она стала единственным материалом, соответствующим коллодионной пластинке по качеству воспроизведения изображения. «Эра коллодия» длилась почти 30 лет (примерно до 1880) и практически совпала со всем петербургским периодом жизни И. Бианки. Превосходство такого негатива в проработке мельчайших деталей изображения было несомненным, к тому же он обладал более высокой светочувствительностью.

Фотографические способы привлекали художественно одаренных людей возможностью раскрыть свой талант в абсолютно новой профессии, в которой они видели средство для выражения своих мыслей в художественной форме. Если вначале новые художники были преимущественно озабочены химией и физикой фотографии, то по достижении ею некоторой технической зрелости они принялись осваивать все новые и новые сферы приложения своих умений, неуклонно вытесняя дофотографические методы отображения действительности — прикладные рисунки, гравюры и т. д.

В Москве ли постигал ремесло Бианки или нет — мы не знаем, но так или иначе, именно свету суждено было стать кистью этого замечательного мастера, и в увлекательный процесс постижения техники фотографии, по воспоминаниям А. Н. Бенуа, «он ушел с головой, уподобляясь в этом какому-либо средневековому алхимику. Ногти у него были всегда желтые от коллодиума, а весь он был пропитан какими-то “химическими” запахами, впрочем, не противными»¹¹. Первые же известные нам фотографии Бианки, сделанные в 1852 г. в Царском Селе, свидетельствуют о том, что, во-первых, к моменту своего появления в Петербурге он виртуозно овладел про-

¹¹ Бенуа А. Н. Мои воспоминания. В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 456.

фессией фотографа, а во-вторых, в столицу он приехал с новейшими по тому времени светописными технологиями: калотипией (тальботипия, дагерротипия на бумаге) и мокроколлодионным способом по методу Арчера.

Первым жанром, отвоеванным приверженцами светописы у традиционных художников, стал портрет. В 1854 г. ректор Императорской Академии художеств гравер Ф. И. Иордан писал архитектору А. П. Брюллову: «...сильно меня пугает фотография, которая здесь делает большие успехи, и портретисты здешние сидят вовсе без работы; теперь она карает портретистов, а потом возьмется и за граверов, особенно ландшафтных, пока же она действует плохо и делает картины черными»¹².

Одним из таких «карателей» был не признанный Академией пять лет назад художник Бианки.

Портрет. «Италийская портретная фотография»

В год обнародования дагерротипии никто не предполагал, что именно портрет вскоре станет наиболее прибыльным жанром фотографии. «Что касается до снимка портретов посредством дагерротипа, то нам это кажется бесполезным», — так в январе 1840 г. отреагировала петербургская «Художественная газета» на выставленные в конце минувшего года в Академии художеств дагерротипы. Такое мнение было повсеместным, ведь и сам изобретатель метода Дагерр после ряда неудачных попыток скептически относился к возможности делать снимки с людей — уж слишком утомительной для клиента была эта процедура на первых порах. Ведь человек должен был оставаться неподвижным на ярком солнечном свете довольно продолжительное время. А вот как вспоминал о первых шагах дагерротипии старейший русский фотограф С. Л. Левицкий¹³: «После заявления Араго (вероят-

¹² Письмо Ф. И. Иордана к А. П. Брюллову. 11 апреля 1854 г. Цит. по: Русская художественная культура второй половины XIX века. М., 1988. С. 322.

¹³ Сергей Львович Левицкий, дагерротипист и фотограф. Окончил юридический факультет Московского университета (1839). Первые лю-

но, со слов Дагерра), что едва ли когда-либо представится возможность дагерротипным способом воспроизводить живые существа, — не более как через год, весной 1840 г., оптики Леребур и Клоде на террасе Тюльерийского дворца сняли с натуры портрет короля Людовика Филиппа. Я видел этот портрет; на нем отразились все недостатки первого опыта...»¹⁴.

Однако спустя два-три года этот поистине неистощимый рынок был открыт дагерротипистами, и в профессиональной фотографии практически до конца XIX в. никакой иной жанр не приносил светописцам устойчивого, стабильного дохода. Менялись технологии, ушли в прошлое дагерротип и тальботип, но всякое частное фотографическое заведение непременно занималось студийной съемкой с изготовлением портретов в суперпопулярном формате «визит», а с 1866 г. — «кабинет». А вот уже помимо портрета — чистый риск! Кому как повезет.

Вот почему, несмотря на явную склонность Бианки к архитектурному ландшафту, в Петербурге появилась «Италианская портретная фотография художника И. Бианки на Михайловской площади в доме Бадиско, кв[артал] 15». Такой текст на русском и французском языках значился на бланках портретов-визиток и на приклеенных (как это было принято при оформлении дагерротипов и амбротипов) с обратной стороны паспарту этикетках, которыми Бианки снабжал свои ранние видовые фотографии.

В начале 1850-х годов во всех европейских столицах на смену заведениям странствующих дагерротипистов-портретистов пришли стационарные ателье. В Петербургские дагерротипные снимки выполнил в 1843 г. В 1849 г. открыл «Дагерротипное заведение Сергея Левицкого в Петербурге против Казанского собора, д. Измена». В 1859–1865 работал во Франции, сначала во главе парижского филиала фотографической фирмы американца У. Томсона, а с 1861 — в собственном ателье на улице Шуазель, 22. С 1865 вновь в Петербурге. С 1867 г. — «Фотограф Их Императорских Величеств». Фирма «Левицкий и сын» просуществовала до 1913 г.

¹⁴ Левитский С. Л. Из времен дагерротипии // Фотографический Ежегодник П. М. Дементьева. СПб., 1892. С. 181.

бурге, помимо ринувшихся в новое ремесло любителей легких заработков, такие ателье открыли будущие знаменитости И. Ф. Александровский, С. Л. Левицкий, Г. (Андрей) И. Деньер, Ш. Бергамаско, К. К. Андерсон и другие пионеры нового искусства.

Если в первые годы становления портретной фотографии в полумиллионном Петербурге поток публики, стремившейся приобрести доступный по цене собственный портрет, казался бесконечным, то уже в новое царствование (с 1856) конкуренция на рынке обострилась, и фотографы вынуждены были менять стратегию. Для того чтобы не просто зарабатывать на «хлеб насущный», а зарабатывать хорошо, надо было фотографировать не рядового обывателя, заказывавшего дюжину, от силы две, визиток, надо было снимать людей знаменитых или, по крайней мере, известных. Только такие портреты становились предметом коллекционирования, могли раскупаться многотысячными тиражами, только такие клиенты обеспечивали высокий уровень гонораров. А чтобы фотографировать людей известных, мало владеть ремеслом, надо еще как-то показать себя и оказаться в их кругу. К середине 1860-х годов в Петербурге иерархия портретных ателье в целом была выстроена и стала меняться лишь с уходом поколения первопроходцев.

По сравнению с перечисленными выше кумирами публики, оставившими после себя десятки тысяч портретов-визиток и «кабинеток» известных и безвестных современников, портретные работы «Италийской фотографии» встречаются крайне редко. Однако комплимент в адрес портретиста Бианки, сделанный журналом «Фотографическая иллюстрация» в 1863 г., — «Художник и фотограф Иван Бианки, известный Петербургу своими портретами и визитными карточками...»¹⁵, — свидетельствует о том, что своя ниша была и у него. В первые

¹⁵ Фотографическая иллюстрация. 1863. № 7. С. 43. — Художественно-литературный журнал «Фотографическая иллюстрация» выходил в Твери и публиковал преимущественно редкие снимки русских фотографов, запечатлевшие архитектурные достопримечательности.

годы, судя по всему, работы хватало всем: фотография, войдя в моду, еще только набирала обороты, а Петербург был переполнен иностранцами и иногородними, жившими отдельно от своих семей. Согласно В. О. Михневичу, «приписных и уроженцев Петербурга, составляющих его постоянное этнографическое ядро, никак не более 33%; остальные же 67% жителей, в сущности, только гостят в столице, более или менее продолжительно. Гостят для заработков и по разным делам, гостят по службе, ради образования, ради блестящей светской жизни, ради Итальянской оперы, ради легкой наживы и, наконец, гостят просто потому, что некуда деваться»¹⁶. Между этими временными жителями города и их родными и близкими, оставшимися на родине, шел интенсивный обмен письмами и фотографиями. Вероятно, именно они и были основными клиентами «Италийской фотографии», работавшей, таким образом, преимущественно на экспорт.

Дела в портретном ателье Бианки шли неплохо, и в 1866 г. владелец перевел его в самый престижный район Петербурга, на солнечную сторону Невского проспекта, в дом Демидова. Теперь на обороте бланков его ателье значилось: «Италийская фотография художника И. Бианки бывшая Кулиша на Невском проспекте, 54 против Театра в Петербурге»¹⁷. Дом этот до 1882 г. принадлежал А. Н. Демидову, и на втором этаже его находилась гостиница, номера в которой сдавались исключительно иностранцам.

Но похоже, что к моменту переезда на Невский проспект карьера портретиста перестала интересовать Би-

¹⁶ Михневич В. Петербург весь на ладони. М., 2003. С. 260. (Первое изд.: СПб., 1874.)

¹⁷ Карл Людвиг Кулиш, немецкий подданный, открыл дагерротипное заведение в Петербурге в 1844 г. Занимался изготовлением механических приборов, живописных портретов и дагерротипов, с 1851 г. — фотографий на бумаге. В начале 1860-х годов на его визитках значилось: «Фотография Кулиша в С.-Петербурге на Невском проспекте против Александринского театра в доме Демидова, № 55». Иной номер дома связан с тем, что в 1858 г. в Петербурге произошла перемена четной и нечетной сторон улиц.

анки, и упомянутая реклама в «Фотографической иллюстрации» отразила, скорее, былую практику. Теперь даже слово «портретное» в обозначении ателье перестало фигурировать и на фирменных паспарту с видами города, и на бланках портретов-визиток. Расширение профессиональной деятельности фотографа-портретиста вело к неизбежной конкурентной борьбе за клиента, вынуждало работать с оглядкой на массовые вкусы и, как следствие, приводило к рутине и штампу. Вряд ли такая перспектива устраивала художника Бианки.

Как и для Бианки, Россия стала вторым отечеством еще для одного видного деятеля петербургской фотографии А. Э. Фелиша (1837–1908). Бывший землемер и страстный фотолюбитель, он прибыл в Петербург в 1865 г. с целью сделаться фотографом, открыл портретную фотографию, но вскоре закрыл ее: «Со свойственной ему энергией А. Э. Фелиш начал искать новых путей в фотографическом деле и пришел к правильному выводу, что столица нуждается гораздо больше в фотографических съемках на открытом воздухе, в съемках архитектурных и технических, чем в портретных. В то время, при мокроколлодионном способе, такими съемками почти никто не занимался...»¹⁸.

Одним из немногих, кто занимался такими съемками, был Бианки.

Высочайшее повеление. «Внутренность залов...»

Появление фотографии на бумаге стимулировало попытки использовать ее для издательских целей. Если дагерротипные изображения были неповторимы и подавались размножению лишь при помощи предшествующих изобразительных технологий, в первую очередь гравюры, то двухступенчатый процесс, внедренный Тальботом, привлекал возможностью изготавливать копии не только собственных запечатлений фотографа, но и с произведений, созданных другими художниками. Веро-

¹⁸ Альберт Эдуардович Фелиш (некролог) // Фотографические новости. 1898. № 7. С. 119–120.

ятно, одной из первых в России попыток создать тираж альбома с репродукциями стала работа по выполнению распоряжения императора Николая I об издании «в свет, посредством фотографии, всех хранящихся в Эрмитаже акварельных рисунков, изображающих внутренность зал[ов] одного»¹⁹.

Предыстория этого заказа такова. В 1852 г. был открыт Императорский музей, сооруженный специально для размещения императорских коллекций. Новый Эрмитаж — гордость императора Николая I — был построен по проекту немецкого архитектора Л. Кленце. В том же году император повелел перспективистам академику К. А. Ухтомскому, художникам Э. П. Гау и Л. П. Премацци исполнить акварельные рисунки «внутренностей зал» нового музея, из которых впоследствии должен был быть составлен увраж — альбом с листами большого формата. В процессе создания увража возникла идея воспользоваться фотографией в качестве новейшей технологии для издания тиражного альбома, вероятно, предназначавшегося для подарков высокопоставленным особам.

11 декабря 1854 г. Высочайшее повеление о снятии фотографических копий с акварелей было доведено до сведения начальника 2-го (живописного) Отделения Эрмитажа Ф. А. Бруни, который, в свою очередь, поручил выполнение этой ответственной и необычной работы художнику Бианки. Выбор не был случаен: Бианки уже прекрасно зарекомендовал себя работами по снятию видов Петербурга и Петергофа, где успешно сотрудничал с давним другом Бруни архитектором Н. Л. Бенуа. 22 апреля 1855 г. академик Бруни доложил обер-гофмаршалу графу А. П. Шувалову: «Я счел нужным предварительно произвести надлежащие по сему предмету опыты. Представляю при сем оконченные ныне 5 фотографических копий означенных акварельных рисунков, исполненных

¹⁹ Дело придворной Его Величества конторы об издании в свет посредством фотографии акварельных рисунков зал Нового Эрмитажа и об уплате художнику Бианки денег за сделание тех фотографий. РГИА. Ф. 469. Оп. 8. Д. 1536. Л. 3.

художником Бианки, — имею честь присовокупить, что я нахожу таковые копии удовлетворительными и что, по моему мнению, издание в свет посредством фотографии акварельных рисунков, изображающих внутренность зал Императорского Эрмитажа, было бы не без интереса»²⁰. В Швейцарии, в собрании М. Джилиани, сохранился снимок с акварели Ухтомского «Парадная лестница Нового Эрмитажа». Не наклеенный на картон отпечаток на солевой бумаге ранее находился у наследников архитектора Дж. Трезини, работавшего в Петербурге. Возможно, это оттиск из самой первой, пробной серии репродукций. Так началась эпопея по репродуцированию акварелей, растянувшаяся больше чем на два года и имевшая неожиданный эпилог.

Здесь интересно отметить, что, ведя переговоры об оплате работы, Бианки оговаривал условие, по которому ему «предоставлено будет право хранить у себя матки (негативы. — А. К.) сделанных фотографий для собственного издания», и обозначил стоимость негативов в зависимости от принятого решения²¹. Если право будет предоставлено — 15 руб. серебром, если нет — стоимость удваивается. Эти условия были приняты: «Государь Император Высочайше повелеть изволил: издание означенных акварельных рисунков поручить Бианки на предложенном им первом условии, т. е. с тем, чтобы по оттиске двадцати пяти экземпляров (подчеркнуто в документе. — А. К.) фотографий каждой акварели, на какое число экземпляров Его Величество соизволил подписаться, представлены были в собственность Бианки самая негативы, с правом продавать упомянутое издание его в свою пользу»²². Очевидно, уже в 1855 г. у Бианки созрела мысль о собственной издательской деятельности, и он был уверен в коммерческой выгоде от продажи репродукций с видами залов Императорского музеума.

²⁰ Там же. Л. 4.

²¹ Там же. Л. 7.

²² Там же. Л. 8-9.

Между тем право «продавать упомянутое издание его в свою пользу» было предоставлено Бианки уже новым императором Александром II. Смерть Николая I в феврале 1855 г. замедлила движение дела. Пока, неспешно преодолевая инстанции, шли переговоры, Бианки не терял времени даром. Сфотографировав на Благовещенском мосту похоронную процессию с почившим императором, он отправился в Москву. Там в следующем году должны были проходить коронационные торжества. Предвидя грядущий интерес к этому событию и спрос на виды первопрестольной, Бианки создал серию листов с запечатлениями ее достопримечательностей. Объектами съемки стали Кремль, Красная площадь, Царь-пушка, Пашков дом и т. д. — словом, все то, без чего до сих пор не обходится ни один фотоальбом о Москве. Судя по нумерации сюжетов, сделанной авторской рукой прямо по изображению на сохранившихся и известных нам отпечатках, московская серия насчитывала десятки видовых снимков. Скорее всего, все они вошли в ассортимент его частной издательской практики.

К работе над съемкой акварелей, «изображающих внутренность зал» Эрмитажа, Бианки приступил лишь в октябре. К концу июня 1856 г. были отсняты девять сюжетов и изготовлено с них 50 оттисков. Количество экземпляров разных сюжетов было неодинаковым, но ни один сюжет не достиг тиража в 25 копий. За работу художнику причиталось 299 руб. серебром. Деньги в июле были уплачены, но «фотографиями Бианки Его Величество изволил остаться недоволен»²³, о чем фотографа уведомили лишь в декабре 1856 г. Однако работа по снятию копий продолжалась. К этому времени были изготовлены еще 50 отпечатков, включая съемку двух новых сюжетов. Бруни, защищая фотографа и спасая проект, разъяснял Министерству императорского двора: «Фотографические снимки... сделаны художником Бианки не вполне удовлетворительно, потому что с акварельных рисунков, работанных красками, фотография не передает красок

²³ Там же. Л. 14.

верно; но чтобы получить верную фотографию нужно, чтобы рисунки были написаны одним колером, посему, я полагаю, чтобы хороший увраж с акварельных рисунков нужно отпечатать на камне монохромией»²⁴.

И вправду, что можно было ожидать в ту пору от фотографии? Она действительно в 1850-х годах «не передавала красок верно» — фотографические эмульсии не были чувствительны к ряду областей солнечного спектра и не обладали способностью передавать шкалу всех цветовых тонов в соответствии с восприятием глазом насыщенности цветов.

Внял ли царственный заказчик доводам академика Бруни — неизвестно. Сохранившееся не полностью «Дело придворной Его Величества конторы об издании в свет посредством фотографии акварельных рисунков зал Нового Эрмитажа и об уплате художнику Бианки денег за сделание тех фотографий» обрывается на документе от 30 января 1857 г. с просьбой Бруни «об уплате... причитающихся Бианки, по сделанному исчислению, двухсот двадцати двух рублей серебром»²⁵. Однако хранящийся в Музее истории Санкт-Петербурга отпечаток с репродуцированной Бианки акварели Гау 1859 г. «Зал истории древней живописи» свидетельствует о том, что вопреки высочайшему недовольству съемка акварелей продолжалась, может быть, уже в качестве частной инициативы. Помимо упомянутой фотографии, в Государственном музее истории Санкт-Петербурга находится еще ряд снимков с акварелей той же серии, не фигурирующих в «Деле...». Эти репродукции наклеены на фирменные пашпарту с надписью «Опубликовано Жаном Бианки».

В 1861 г. Ухтомский завершил формирование увража акварелей и удостоился за проделанную работу бриллиантового перстня. Затянутый императорским двором в 1854 г. проект выпуска его в свет посредством фотографии опережал время — только спустя два года в Импе-

²⁴ Там же. Л. 27.

²⁵ Там же. Л. 29. Содержавшее некогда 34 листа, дело обрывается ныне на 29-м.

раторскую Публичную библиотеку в качестве нового типа издательской продукции начали поступать первые фотографические издания, приобретенные за границей. Вероятно, и инициатор проекта император Николай I, и академик Бруни вполне отдавали себе отчет в технических возможностях юной фотографии и сознательно шли на некоторые издержки, считая более важным и престижным применить для издания новейшие достижения науки и техники в ущерб некоторому снижению, по сравнению с оригиналом, качества изображения.

Вскоре ученые-химики усовершенствовали фотографию настолько, что трудно было представить какой-либо другой более надежный и достоверный способ воспроизведения и популяризации произведений изобразительного искусства в издательском деле.

Бианки этой работой прокладывал дорогу фотографии в издательский мир и набирал опыт работы с фотоизображением.

Ландшафт и архитектура. «Точность и оформленность...»

Едва узнав об изобретении Даггерра, А. фон Гумбольдт заметил: «Какое облегчение для архитекторов: за какие-то десять минут можно заполучить образ всей колоннады Баальбека или кирпичной кладки стены готического храма»²⁶. Роднило фотографию с архитектурой и то обстоятельство, что на первой Всемирной художественно-промышленной выставке 1851 г. в Лондоне во всем блеске были явлены миру две новейшие технологии индустриальной эпохи: цельнометаллическая архитектура и фотография. Экспозиция Всемирной выставки была насыщена многообразными образцами новейшей техники середины XIX столетия. В разделе «Философские инструменты» на ней демонстрировались камеры-обскуры, стереоскопы, проекционные фонари для «световых картин» и т. д. На выставке экспонировалось мно-

²⁶ Цит. по: Бажак К. Из письма А. фон Гумбольдта, адресованного Карю. Париж, 25 февраля 1839 г. // История фотографии. Возникновение изображения. М., 2003. С. 133.

жество светописных запечатлений из Англии, Франции, Австрии и Америки, представленных дагерротипистами и калотипистами. Здесь же впервые был продемонстрирован миру новый, «мокроколлодионный» метод, предложенный Арчером за год до выставки, вытеснивший вскоре все предыдущие технологии получения и закрепления изображения, нарисованного светом. «Отчеты жюри» выставки, проходившей в поразившем посетителей Хрустальном дворце, были иллюстрированы именно фотографиями — наиболее точной и современной изобразительной техникой.

В 1850-е годы лучшие представители новой профессии видели назначение фотографии в просвещении публики через распространение отчетливых изображений с великих произведений искусства прошлых веков. Шедевры архитектуры, ваяния и живописи, находящиеся в различных частях мира, до появления фотографии были доступны для изучения лишь узкому кругу знатоков и редким путешественникам. Вооружившись камерой-обскурой, пионеры фотографии отправлялись в экспедиции и привозили оттуда изображения, которые давали современникам абсолютно новую и точную информацию, пользовавшуюся безусловным доверием. Благодаря совершенствованию путей сообщения в это время развивался туризм, и, отвечая спросу путешественников, фотографы приступили к съемке местных достопримечательностей во многих европейских столицах и крупных городах. Уже к концу десятилетия видовые фотографии заполнили художественные магазины, вытесняя с прилавков литографию и гравюру. Доцент Московского университета, историк искусства К. К. Герц писал в 1858 г.: «Ныне миллионы людей из всех стран видели Кельнский собор и Сикстинскую Мадонну Рафаэля. Каждому хочется привезть домой изображение виденных чудес искусства. Мы любим продлить у себя дома наслаждение виденным; мы покрываем стены наших гостиных эстампами; мы любим, сидя в кабинете, проходить в памяти форумы Рима, иметь перед глазами

отчетливые изображения арки Траяна, колоннады императора Фоки или Колизея. Все новейшие изобретения... стремятся содействовать этой популяризации художественных произведений... К замечательнейшим из них принадлежит фотография»²⁷.

Бианки, в отличие от современников, отправившихся снимать прославленные в веках сокровища Египта, Греции, Италии, экзотического Востока, поставил перед собой куда более сложную задачу — познакомить человечество с художественными сокровищами города, которому от роду было 150 лет. Гениальным петербургским зодчим, как предшественникам, так и современникам Бианки, чрезвычайно повезло: в нем они нашли не только тонкого и преданного ценителя их творчества, но и художника, умевшего заставить говорить свою юную капризную музу языком искусства. В его умелых руках камера оказалась идеальным инструментом не столько для регистрации и пересчета архитектурных объектов, сколько, перефразируя Н. П. Анциферова, для охвата одним взглядом всего облика северной столицы в природной раме окрестностей, познания ее души.

Три фотографии с изображением царскосельского павильона «Турецкая баня», снятые Бианки в 1852 г. для друга Агостино Камуцци²⁸, открывают беспрецедентную по художественным достоинствам и числу запечатлений серию видовых фотографий Петербурга и его пригородов второй половины XIX в.

Бианки прибыл в николаевский Петербург, в город уже сформированных грандиозных архитектурных ансамблей. Его, уроженца Швейцарии и жителя Москвы, не могла не поразить целостная архитектурная среда, смелость замыслов, воплощенных здесь лучшими архитек-

²⁷ Герц К. Фотография в отношении к истории искусства // Русский вестник. 1858. Т. 15. С. 154–155.

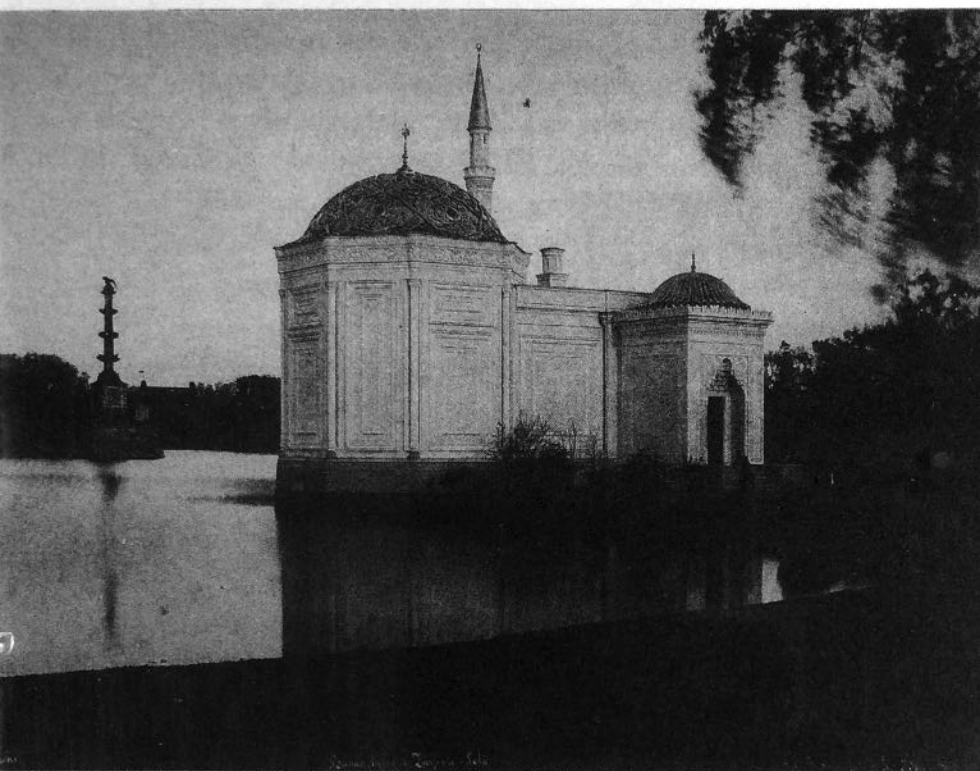
²⁸ Павильон Турецкая баня спроектирован архитектором и декоратором И. Монигетти и отстроен А. Камуцци в 1852 г. Оба архитектора — тессинцы, земляки Бианки. Фотографии с изображением Турецкой бани входят в число отпечатков, обнаруженных в Монтаньоле.

торами Европы. Имея счастливую возможность увидеть великолепный, раскинувшийся в дельте полноводной и своенравной реки город свежим взглядом художника, Бианки устремил свой талант на создание светописного образа Северной Пальмиры.

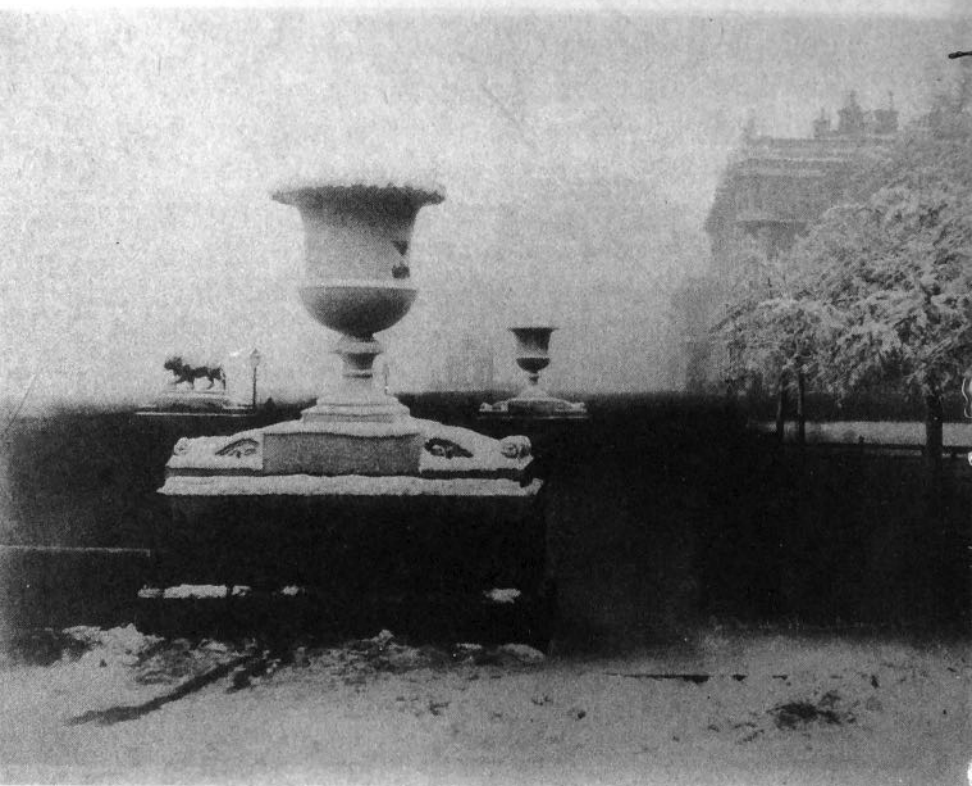
Систематическая работа по снятию петербургского архитектурного ландшафта началась в 1853 г. Словно предчувствуя грядущие изменения облика города, Бианки с необычайной интенсивностью снимал бескрайние площади и бесконечные набережные, великолепные дворцы и торжественные храмы, многочисленные мосты и скульптуру — словом, все, что составляло оригинальность лица этого города. Фотографировал, тщательно выбирая точки съемки, ракурсы, освещение, стремясь максимально выявить ансамблевый характер окружающего пространства, слитность архитектуры с природной средой, особенности климата, оригинальность архитектурных решений. На его снимках юбилейного 1853 г. Петропавловская крепость с еще деревянным шпилем собора Адмиралтейство с «онегинским бульваром», Дворцовая, Адмиралтейская и Сенатская площади, новенький Благовещенский и цепной Пантелеймоновский мосты, непривычный, без расположенных по углам ангелов Исаакий и Казанский собор, монумент Петру I и Александровская колонна... — 60 сюжетов за первый год работы! Впечатляющая цифра!²⁹

В то время все светочувствительные фотоматериалы, как негативные, так и позитивные (фотобумаги), а также все растворы для их обработки готовились фотографами самостоятельно. Мало того, негативы в мокроколлодионном методе должны были и готовиться и обрабатываться непосредственно возле места съемки, т. е. фотограф, помимо довольно громоздкой камеры с штативом, брал с собой целую походную лабораторию. Полный процесс Арчера требовал последовательного

²⁹ Такую цифру называет знаток Петербурга П. Н. Столпянский в статье «Дагеров секрет в Петербурге», опубликованной в журнале «Наша старина» в 1917 г.



И. Бианки. Павильон «Турецкая баня». 1852. Фотография из собрания
Ж. Оланицына.



...и в 1854 году, когда в Адмиралтейской набережной, вблизи от
...и в 1854 году, когда в Адмиралтейской набережной, вблизи от
...и в 1854 году, когда в Адмиралтейской набережной, вблизи от

...и в 1854 году, когда в Адмиралтейской набережной, вблизи от
...и в 1854 году, когда в Адмиралтейской набережной, вблизи от
...и в 1854 году, когда в Адмиралтейской набережной, вблизи от

...и в 1854 году, когда в Адмиралтейской набережной, вблизи от
...и в 1854 году, когда в Адмиралтейской набережной, вблизи от
...и в 1854 году, когда в Адмиралтейской набережной, вблизи от

И. Бианки. Адмиралтейская набережная. 1854. Фотография из собрания
Ж. Оленицына.

проведения ряда трудоемких операций, большая часть из которых выполнялась в скудно освещенной неактивной камере, роль которой чаще всего выполняла специальная палатка. Недолго применявшиеся бумажные негативы и сменившие их на три десятилетия стеклянные, «мокрые», требовали от фотографа исключительной точности и аккуратности в работе: малейшая ошибка в любой из многотрудных операций — и вся работа шла насмарку. И если в условиях стационарного ателье была возможность хоть как-то стабилизировать, стандартизировать фотохимические процессы, то работа на пленэре могла быть осуществлена лишь мастером, безусловно владевшим ремеслом и обладавшим немалым опытом.

Но даже идеально технически сделанный снимок, исполненный умелыми руками фотографа-ремесленника, не может превратиться в нечто большее, чем протоколно-точный документ своего времени. Досадовали Бианки на незрелость светописы? На невозможность остановить на фотографии ни людские потоки, ни струи быстрой невской воды? Ведь даже ветер, приводящий в движение все живое, ставил перед художником трудно-разрешимые проблемы. Сетовал ли он на невозможность запечатлеть красоту северного неба, на неразличимость оттенков и деталей зеленых насаждений? Вряд ли! У него не было выбора, надо было работать теми красками, что были на палитре. Сплав прекрасного образования и вкуса, помноженный на утонченную культуру видения и умение передать увиденное в листе, помогал творчески использовать несовершенство существовавших на тот момент светочувствительных материалов, инструментов, оптики и придавать снимкам законченную художественную форму. Светочувствительная пластинка видит не так, как видит наш глаз. Ее отличает способность накапливать, концентрировать световые импульсы — стоит лишь продлить экспозицию, и она передаст значительно больше, чем мы успели рассмотреть и оценить. Экспозиция Бианки такова, что ему удалось творчески

воссоздать в светописии облик пушкинского Петербурга, «строгий, стройный вид» столицы, «Невы державное течение...». Длительная выдержка, вызванная низкой светочувствительностью материалов, очистила прекрасный и просторный город, стерла случайные, сиюминутные черты, лишила его суетного мельтешения обывателей. На фотографиях Бианки солнечный свет, этот важнейший инструмент фотографа, льющийся на город с монотонного, неизменного неба, мягко прорисовывал искусные, величественные фасады зданий, расположенные плеядой блестящих зодчих XVIII–XIX вв. по невских берегам.

Но пришло новое царствование: Российская империя вступила на путь неизбежных экономических, политических и социальных реформ, что сказывалось на всех видах человеческой деятельности. В пореформенной столице практически прекратилось государственное регулирование строительства, она обретала все новые и новые черты, свойственные городу индустриальной эпохи. В соответствии с новыми тенденциями в архитектуре изменилась и фотографическая практика Бианки — теперь он фотографировал преимущественно фасад и интерьер, а также скульптуру.

Многообразие исканий и тенденций в творчестве архитекторов-эклектиков внесло существенное визуальное разнообразие в облик пореформенного Петербурга. Именно постройки этого периода и ныне составляют основной архитектурный фон центра Петербурга и определяют характер окружающей архитектурной среды.

Бианки был лично знаком со многими ведущими архитекторами-реформаторами и находился в самой гуще новой строительной практики³⁰. Транслируя в мир светописные свидетельства исканий и достижений архитектурной мысли, фотограф отвечал возраставшему интере-

³⁰ О том, что Бианки был своим человеком в доме профессора Академии художеств Н. Л. Бенуа — неформальном штабе петербургских зодчих, свидетельствует А. Н. Бенуа: «Джованни Бианки как-то достался нашему дому в наследство от деда Кавоса...» (Бенуа А. Н. Мои воспоминания. Т. 1. С. 455–457).

су российской общественности к архитектуре как выразительнице духа времени. Он же удовлетворял любопытство европейцев в происходивших в столице Российской империи новациях: ни одна архитектурная новинка не выпала из поля зрения видеоискателя его камеры. Прекрасно разбираясь в пластических особенностях стилового решения фасадов, в тонкостях конструктивных решений — тут, несомненно, сказались годы обучения Бианки в Московском дворцовом архитектурном училище, — фотограф без усталы снимал бесчисленные здания самых разнообразных функциональных назначений и стилей. На его фотографиях — обновляющиеся царские резиденции, особняки и дачи петербургской знати, храмы и часовни в так интересующем европейских мастеров «национальном стиле». Он снимал гостиницы и учебные заведения, новейшие типы зданий — железнодорожные вокзалы, банки, доходные дома. Он запечатлел творения ведущих петербургских зодчих-современников А. К. Кавоса, О. Монферрана, А. И. Штакеншнейдера, А. И. Кракау, Н. Л. Бенуа, И. А. Монигетти, Г. Э. Боссе, Д. И. Гримма, В. А. Шретера и многих других.

Отдельно надо сказать о работе маэстро над фотографиями загородных царских резиденций³¹. Если исчерпывающая серия снимков царскосельских достопримечательностей фиксировала уже сложившийся дворцово-парковый ансамбль, то архитектурный облик Петергофа менялся и формировался на его глазах. Главный архитектор (с 1850) при Петергофском дворцовом правлении Н. Л. Бенуа построил здесь Почтовый двор

³¹ В РГИА Е. В. Анисимовой обнаружено прошение Бианки (РГИА. Ф. 472. Оп. 11. Д. 237. Л. 1–1об.), адресованное министру двора: «...Уже имея честь исполнять различные фотографические виды по повелениям Их Величеств, а также Их Августейших Семейств, осмеливаюсь обратиться за Вашим милостивым разрешением размещать мне мои принадлежности перед Императорскими резиденциями и садами... Жан Бианки. С.-Петербург, 7 марта 1873 года» (Цит. по: *Redaelli M., Todorovich Strahi P., Anisimova E. Ivan Bianchi. Un ticinese pioniere della fotografia a San Pietroburgo. Lugano, 2002. P. 24*). Простение было удовлетворено 10 марта 1873 г.

(1850–1854), комплекс зданий Главных императорских конюшен (1848–1855), железнодорожный вокзал (1854–1857), два Фрейлинских дома (1853–1858), Главный корпус дворцового госпиталя (1857–1860)... Не забывал мастер снимать и изменения, происходившие в результате реставрационных работ в Верхнем и Нижнем парках.

Наряду с новшествами в самом Петергофе, Бианки стал свидетелем строительства дворцово-паркового ансамбля в Михайловке (близ Петергофа). Здесь архитектор Боссе создал прекрасный парк со служебными постройками и дворец великого князя Михаила Николаевича, ставший знаковым произведением русской архитектуры эпохи эклектики. На серии старых фотографий Бианки новенький (строительство было окончено в 1861 г.) великокняжеский дворец, с еще не скрадывающей многочисленные террасы и перголы зеленью, предстает во всей красе смелых замыслов архитектора-новатора. Не имея возможности выбрать такую позицию для съемки, чтобы включить в кадр весь южный фасад дворца, Бианки создал двухкадровую панораму и смонтировал ее на один лист таким образом, что создавалась иллюзия единого панорамного снимка.

К циклу фотографий царских резиденций примыкают многочисленные снимки опоясывающих Петербург жемчужным ожерельем дач и особняков столичной элиты, при постройке которых архитекторы нарабатывали новые объемно-пространственные композиционные решения. Образы многих из них, выстроенных по большей части из недолговечных материалов, сохранились лишь на фотографиях Бианки. А летом 1862 г., как сообщал читателям журнал «Фотографическая иллюстрация», он «снял сухим фотографическим способом все станции и вокзалы Петергофской железной дороги, из которых один фотографический снимок воксала в С.-Петербурге рассылаем при сем номере для желающих ближе познакомиться с превосходными произведениями г. Бианки»³².

³² Фотографическая иллюстрация. 1863. № 3. С. 21.

Пользуясь более чем скромным, по сегодняшним меркам, фотографическим арсеналом, Бианки попутно приходилось решать многочисленные проблемы чисто технического свойства, невольно разрабатывая на практике основные приемы архитектурной фотосъемки, ставшие образцом и заложившие фундамент практики фотографирования архитектурных объектов. Во времена коллодиона основы этого жанра только складывались. Бианки многое приходилось делать впервые, синхронно усложнению тех задач, которые ставила перед ним практика. В поиске верных решений фотограф вынужден был опираться не только на художественное чутье, знание особенностей того или иного стиля, но и основательно разбираться в законах оптики, манипулировать специальными приспособлениями, принаравливая свой инструмент к получению результата, по крайней мере, не противоречащего зрительскому и его собственному эстетическому вкусу. Для сохранения впечатления от объемности архитектурного объекта на двумерной плоскости листа фотографу требовался куда более тщательный, чем живописцу, выбор точек съемки, ракурса, характера освещения и т. д.

Работавшие в Петербурге видописцы-академисты прекрасно владели различными приемами построения перспективы. Литографии и гравюры второй половины XIX в. нередко изображают городское пространство с несуществующих точек зрения. Не то в фотографии — фотограф всегда «на земле», всегда в конкретном месте и в конкретное время. Его объектив проецирует на светочувствительный материал то и только то, что в действительности располагается перед ним. Отсюда во многом и то безусловное доверие, которым пользовались видовые фотографии. Но если оптическая ось объектива выведена из горизонтального положения, т. е. фотоаппарат поднят объективом вверх, а ведь это приходится делать, чтобы уместить в кадре здание целиком, то изображение проецируется на картинную плоскость неверно, с искажениями линейной перспективы. А правильная линейная

перспектива составляет неперенное условие хорошего архитектурного снимка. Чтобы справиться с искажениями, фотографу приходится оснащать свою камеру рядом дополнительных приспособлений, таких, например, как подвижная доска, на которой объектив закреплен. Применение подвижной объективной доски для выправления искажений, в свою очередь, осложняет работу: сильное смещение ее вверх приводит к кашированию (на позитиве — к затемнению) верхних углов кадра, а сильное диафрагмирование объектива непременно увеличивает и без того продолжительную выдержку. Фотограф должен уметь согласовать эти и ряд других параметров, найти «золотую середину» и получить оптимальное изображение, сведя к минимуму неизбежные потери в качестве. Возможность увеличения изображений при печати копий была открыта еще Тальботом, однако и во время коллодиона печать оттисков, за редким исключением, осуществлялась контактным способом. Корректировать композицию можно было только кадровой готового отпечатка с последующей его обрезкой. Этим объясняются разные размеры фотографий, снятых на негатив одного формата. Скругление углов кадра при оформлении видовых и интерьерных отпечатков во многом диктовалось стремлением скрыть дефекты изображения — затемненные углы.

Не без давления фотографии литографы и акварелисты в это время стали уделять все больше и больше внимания не архитектурному облику столицы, а бытовой стороне городской жизни. Фотография и тут наступала художникам на пятки — широко известны серии снимков Петербурга второй половины 1860–1870-х годов, выпущенные в продажу фирмами фотографов А. Ф. Лоренса и А. Э. Фелиша³³, в значительной части

³³ А. Ф. Лоренс работал в Петербурге с 1855 г. В Государственном Эрмитаже хранится альбом (137 сюжетов) с видами Петербурга, Петергофа, Царского Села и Павловска, выполненными в 1860–1870-е годы. Эти фотографии продавались также полистно. Фирма «Лоренс», которую в конце XIX в. приобрел М. С. Кучеров, просуществовала до 1917 г., сохраняя имя первого владельца. Некоторые источники сооб-

которых городская архитектура выступала лишь в роли декораций, а главным действующим лицом стало население города. Городские виды в исполнении названных фотографов отличается ничем не оправданная случайность застигнутых врасплох затвором аппарата фигур людей и животных, хаотично расположенных в непредсказуемых частях картинной плоскости, да еще и подчас в нелепых фазах движения. В работе фотографов была своя специфика, не характерная для традиционных изобразительных техник. Она связана с продолжительностью выдержки, необходимой для того, чтобы свет произвел свое действие на фотопластинку. В эпоху мокрого коллодиона время экспозиции в самых благоприятных обстоятельствах исчислялось от нескольких секунд до нескольких десятков секунд и сильно зависело от условий освещенности: времени года, дня, состояния погоды и др. Уже в то время выбор экспозиции стал одним из важнейших творческих параметров, управляя которым фотограф мог добиваться нужного ему эффекта для решения образного строя создаваемой картины. Бианки решал свои задачи осознанно и точно: когда требовалось показать масштаб сооружения, его соразмерность человеку, светописец деликатно и в нужном месте включал в композицию необходимый стаффаж и подбирал время экспозиции так, чтобы не перегрузить кадр ничем лишним. А когда ему понадобилось показать городские типы, он спокойно расставил полтора десятка персонажей вдоль ограды знаменитого шедевра Фальконе — монумента Петру I и предоставил возможность зрителю внимательно и не напрягаясь рассмотреть подданных империи, созданной этим монархом. Недаром известный историк архитектуры и краевед В. Я. Курба-

щают, что А. Фелиш начал свою фотографическую практику в ателье Лоренса. См.: Санкт-Петербург в светописи. Каталог выставки / Сост. Г. А. Миролюбова, Т. А. Петрова, В. Ф. Маришкина. СПб., 2003. С. 300. — Эта информация требует дополнительной проверки и изучения. Достоверно же известно, что к 1880 г. Фелиш прекратил фотографическую практику и стал первым в России фабрикантом по производству сухих броможелатиновых пластинок.



И. Бианки. Монумент Петру Вединому. 1870-е. Фотография из собрания музея Вела (Швейцария).

тов отмечал «благородную простоту» фотографий мастеров 1850–1860-х годов, выделяя лучшего среди них — Бианки³⁴.

Предвестник репортажа. «Где всегда дует резкий ветер»

Быть может, замечательная способность Бианки вмести в одном кадре максимум полезной информации, создав сложный и цельный образ, ярче всего сказался в снимках, которые можно обозначить словом «фоторепортаж», совершенно незнакомым его современникам. Фотографы мокроколлодионной поры были не в состоянии зафиксировать быстротечность и изменчивость происходивших событий — уж больно мала была светочувствительность пластинок. Лучшие из пионеров — а Бианки, несомненно, в этом ряду — прекрасно чувствовали свой инструмент, понимали ограниченность его возможностей и еще до начала церемоний с особой тщательностью выбирали ту позицию, тот момент, который с максимальной выразительностью мог рассказать о происходившем. Ведь козырь фотографии был неоспорим — достоверность происходящего «здесь и сейчас». Правда, опыт в отображении событий пришел к фотографам не сразу.

Самая ранняя из известных сегодня попыток Бианки сделать событийный снимок, предвестник одного из самых популярных жанров фотографии XX в. — репортажа, восходит к 1852 г. Именно тогда, находясь в Париже, он стал свидетелем большого армейского праздника, состоявшегося на Марсовом Поле 10 мая 1852 г. В этот день при участии 60 тысяч военных происходило распределение «орлов» — вручение наград принцем Луи-Наполеоном Бонапартом. Бианки воспользовался своим новым снарядом и произвел съемку. Этот ранний опыт, равно как и другая парижская фотография того же года с изо-

³⁴ Курбатов В. Я. Ближайшие задачи фотографов-художников // Известия Высшего института фотографии и фототехники. Пг., 1920. Т. 1. Вып. 2. С. 46.

бражением церкви Св. Евстахия и расположенного у ее подножия древнего городского рынка, наглядно демонстрирует все недостатки молодой фотографии — лишь «застывшая музыка» архитектуры, безмолвной свидетельницы бременной жизни, вполне отчетливо сохранила свои черты. И регулярное многотысячное войско, и «броуново» движение рыночной толпы проявились на отпечатках в виде сплошной неделимой темной массы, невольного визуального образа русского понятия «чернь». Названные два снимка представляют собой одну из самых ранних попыток репортажной съемки в истории мировой фотографии.

Неудача не обескуражила энтузиаста. В январе 1854 г. Бианки открыл свой второй петербургский сезон съемкой одного из самых ярких и экзотических праздников, происходивших ежегодно, — крещенского водосвятия на Неве. На снимке «Port du Palais d'Hiver. St. Pétersbourg, ce 6/18 janvier 1854 (Причал Зимнего дворца. С.-Петербург, сего дня 6/18 января 1854)» мы также не различим обывателей, не допущенных на церемонию и «подпортивших» кадр, но зато знаковые доминанты — Зимний дворец, покрытые снегом знаменитые парные вазы и львы, заиндевевшие деревья и, самое важное, купол выстроенной на льду Иордани — расставлены автором по полю изображения с завидной точностью. Пять лет спустя праздник Богоявления и освящение Невы наблюдал французский писатель Т. Готье. Его литературный репортаж дорисовывает картину: «Нева — это сила Санкт-Петербурга. Ей подают почести и с большой помпой освящают ее воды. Эта церемония, которую называют крещением Невы, происходит 6 января по русскому стилю. Я присутствовал на ней, глядя из окна Зимнего дворца, доступ к которому мне был дозволен благодаря одной милостивой протекции. Несмотря на то что в тот день была очень мягкая погода, а в этот период обычно наступают великие холода, мне все-таки было трудно, недостаточно еще акклиматизировавшись, простоять час-два на улице с непокрытой головой, да еще на ледяной набережной,

где всегда дует резкий ветер»³⁵. Проживший в северной столице чуть более года, мало знакомый с местностью и местными нравами, Бианки мерз со своей переносной лабораторией среди «самой спокойной в мире русской толпы» (Готье) городских зевак — он не имел возможности выбирать оптимальную точку съемки, для этого у него не было еще ни авторитета, ни нужных знакомств.

Уже в следующем, 1855 г. Бианки сделал (и опять зимой, в лютом петербургском феврале!) великолепный снимок церемонии похорон императора Николая I³⁶. Один-единственный снимок донес до нас исчерпывающую по возможностям тех лет информацию о похоронной процессии. В кадре и застывшая во всю длину пролетов Благовещенского моста бесконечная шеренга солдат, отдающих последние почести императору, и торжественно проплывающий над скованной льдом Невой катафалк, и запрудившая набережную толпа замерших в молчании горожан. Вездесущий шлем Исаакия и часовня Николая Мирликийского в «русско-византийском вкусе» дорисовывают картину, возвышаясь над траурным действием.

Фиксацию похорон Бианки произвел с хорошо знакомого ему места: пока еще единственный постоянный мост через Неву, отныне — Николаевский, краса и гордость столицы, уже не раз становился объектом его съемки. В 1854 г. между крыльями разводного пролета по проекту Штакеншнейдера была построена мраморная часовня во имя св. Николая Мирликийского. Неизвестно, осуществлял ли Бианки съемку по заказу архитектора или действовал на свой страх и риск, но мы имеем серию фотографий, отображающих хронику

³⁵ Готье Т. Путешествие в Россию. М., 1988. С. 86–87.

³⁶ Несмотря на достаточно содержательную надпись, которую Бианки ставил прямо на изображении, явно указывающую на *событие*, фотографии подчас получали у музейных хранителей привычные топонимические названия (Фото в ИИМК РАН — «Николаевский мост»). Аналог фотографии с авторским названием хранится в Фотографическом филиале Городского музея Мюнхена (Münchner Stadtmuseum). Опубликовано на фронтисписе книги «Photography in Russia. 1840–1890» (London, 1992).

возведения этой новой столичной достопримечательности. Какой эффект производила на жителей и гостей столицы Николаевская часовня, мы можем прочесть в уже упоминавшейся книге Готье: «Перед иконой днем и ночью горит лампада. Проезжая мимо часовни, извозчики берут поводья в одну руку, другой приподнимают шапку и крестятся. Прохожие мужики прямо в снег кладут земные поклоны. Солдаты и офицеры, проходя мимо, произносят молитву, стоя неподвижно с непокрытой головой. И это в двенадцать или пятнадцать градусов мороза! Женщины поднимаются по лестнице и после многочисленных коленопреклонений целуют образ. Вы можете подумать, что подобное поведение принято только у простых, непросвещенных людей. Но нет, это не так. Никто не проходит мост, не проявив знаков уважения по отношению к святому покровителю часовни, и в копилки, поставленные по обе стороны часовни, льются рекой копейки»³⁷. Два снимка Бианки 1853 г. запечатлели макет будущей часовни и мост с заложенным под нее на ближайшем к правому берегу быке-устое фундаментом. Затем, в 1854, — снятое крупным планом оконченное здание. Этот кадр словно приглашает подробно рассмотреть затейливое декоративное убранство новинки. Здесь же отчетливо видны и те копилки, в которые «лились рекой копейки». И, наконец, оттиск следующего, 1855 г. показывает еще непривычный глазу изменившийся силуэт моста.

Но вернемся к репортажу. На дошедших до нас фотографиях Бианки — и другие церемонии государственного масштаба: открытие памятников Николаю I, Екатерине II, торжества по случаю 200-летнего юбилея Петра I. Петербургские ли фотографы вошли во вкус, или власти оценили возможность фиксации событий посредством фотографии, но во время этих съемок Бианки уже не был одинок. В 1859 г. при открытии монумента императору Николаю I на Мариинской площади синхронно с ним ра-

³⁷ Готье Т. Путешествие в Россию. С. 64.

ботали И. Ф. Александровский и А. Ф. Эйхенвальд³⁸, а в 1873 памятник Екатерине II на площади перед Александринским театром снимали Е. Каменский и К. К. Андерсон³⁹.

Церемонию празднования юбилея основателя Петербурга в 1872 г., кроме тессинца Бианки, снимали еще два опытейших мастера: уроженец Германии А. Фелиш и французский подданный В. Шенфельд⁴⁰. Эти фотографии волею судеб оказались в разных собраниях и, насколько мне известно, никогда не рассматривались совокупно.

Несмотря на то что к началу 1870-х годов химико-физические свойства эмульсионных слоев были уже значительно улучшены, успех работы фотографа на открытом воздухе во многом определялся верным выбором точки съемки. Фотографии интернациональной бригады, снимавшей празднование юбилея Петра I на Сенатской пло-

³⁸ Иван Федорович Александровский (1817–1894), дагерротипист и фотограф. Художник (неклассный) живописи акварельной Императорской Академии художеств с 1857 г. Работал в Петербурге с 1853 г., сначала в доме Паско-Шарапова на углу Невского проспекта и Большой Садовой улицы, затем, до зачисления на службу «по морскому ведомству» в 1866 г., — в доме церкви Апостола Петра. В 1859 г. стал первым в России придворным фотографом с правом иметь на вывеске государственный герб. С начала 1860-х годов много времени уделял изобретательству в области военно-морской техники: участвовал в разработке проекта подводной лодки (1862, 1863), в создании и испытании первой отечественной торпеды (1865). Александр Федорович Эйхенвальд, выпускник Академии художеств (1858), владел фотографическим ателье на углу Садовой и Гороховой улиц до 1867 г., затем жил и работал в Москве. По заказу великого князя Николая Николаевича, совместно с академиком А. И. Клиндером, изготовил альбом фотографий, включающий, помимо снимков церемонии открытия памятника Николаю I, изображение модели памятника и фотографии фрагментов, подробно раскрывающих его программу.

³⁹ Евгений Каменский, генерал, фотограф-любитель, работал в Петербурге в 1870-х годах. Карл Карлович Андерсон (?–1889), дерптский подданный, работал в Петербурге с 1860 г. Содержал сеть портретных ателье, одно из которых располагалось на Невском проспекте, 56.

⁴⁰ Вильгельм Шенфельд (1810?–1887), дагерротипист и фотограф. Прибыл в Петербург из Парижа в 1843 г. Владелец дагерротипного заведения на Малой Морской улице в доме Вельциной, с 1856 г. — на Невском проспекте, в доме Беттрова (№ 62).

щади, как нельзя лучше иллюстрируют ставшую постулатом практику работы по съемке событий.

Все авторы располагались на стратегических точках обозрения, несомненно, имея на то дозволение от Министерства императорского двора. Шенфельд сделал свой снимок с арки зданий Сената и Синода, находясь прямо над «Медным всадником». Фелиш, расположившись недалеко от него, на углу Синода у Конногвардейского бульвара, обогатил свою двухкадровую панораму диагоналями армейских шеренг. Бианки оказался на кровле Исаакиевского собора, и перед его, а теперь и нашими глазами — захватывающее зрелище: огромное, открытое к Неве каре площади, и на ней, как на ладони, императорская свита, духовенство, прямоугольники гвардейских полков и — виновник торжества в своей бронзовой ипостаси... А дальше, за кумиром, по направлению его повелительного жеста — недавно сбросившая зимние оковы Нева с парадным строем салютующих кораблей. Нарядная панорама Васильевского острова и наблюдавшие за происходившим толпы зрителей-горожан, оттесненных на периферию, к фасадам Адмиралтейства и Сената с Синодом, завершают картину.

Памятник Екатерине II был торжественно открыт в ноябре 1873 г. На фотографиях трех авторов запечатлено это событие. Андерсон удовлетворился снимком, предшествовавшим церемонии, сделав его с кровли собственного ателье на Невском проспекте. Каменский, расположившись на крыше ближнего к Невскому павильона Аничкова дворца, снял торжество на фоне здания Публичной библиотеки. Бианки сделал свою фотографию с дальнего павильона, замкнув кадр зданием Публичной библиотеки и линией фасадов Невского проспекта так, что трибуна с «первыми лицами», открывавшими памятник, оказалась снятой на фоне его бывшего ателье, год назад проданного Иоганну Бейеру. И тут же, с той же точки, воспользовавшись особенностью объектива Шевалье, Бианки снял памятник крупным планом. Еще в 1840 г. французский оптик Ш. Шевалье сконструиро-

вал наборный объектив, состоявший из трех пар линз: одна была постоянной, две другие сменными и служили одна для ландшафтов, другая для портретов. Бианки новаторски использовал и ту, и другую комбинацию и при съемке ландшафта, и при съемке событий, что позволило ему, не сходя с места, создавать разные по масштабу изображения.

Скульптура и интерьер. «Осязательно для глаза»

Качество именно фотографического взгляда на скульптуру было оценено самыми прозорливыми из современников довольно рано: «Все эти фотографии суть не только драгоценные воспоминания для путешественника, но и самые необходимые материалы для изучения скульптуры, потому что никогда карандаш опытного рисовальщика не передаст с такою правильностью очертания статуй, как фотографический аппарат. Еще более: фотография, чего без сомнения никто не ожидает, передает так осязательно для глаза реставрации античных статуй и разницу мрамора, употребленного в приставленных местах, от мрамора, из которого сделан весь оригинал, что видишь, кажется, перед собою подлинник»⁴¹. Так писал московский ученый Герц, вернувшись из путешествия по европейским странам. Аналогичные «драгоценные воспоминания» и «необходимые материалы» для путешественников и ценителей, желавших изучить художественные сокровища Петербурга, были снабжены надписью на паспорту: «Опубликовано Жаном Бианки, Невский проспект, 54». А привезти из столицы империи было что.

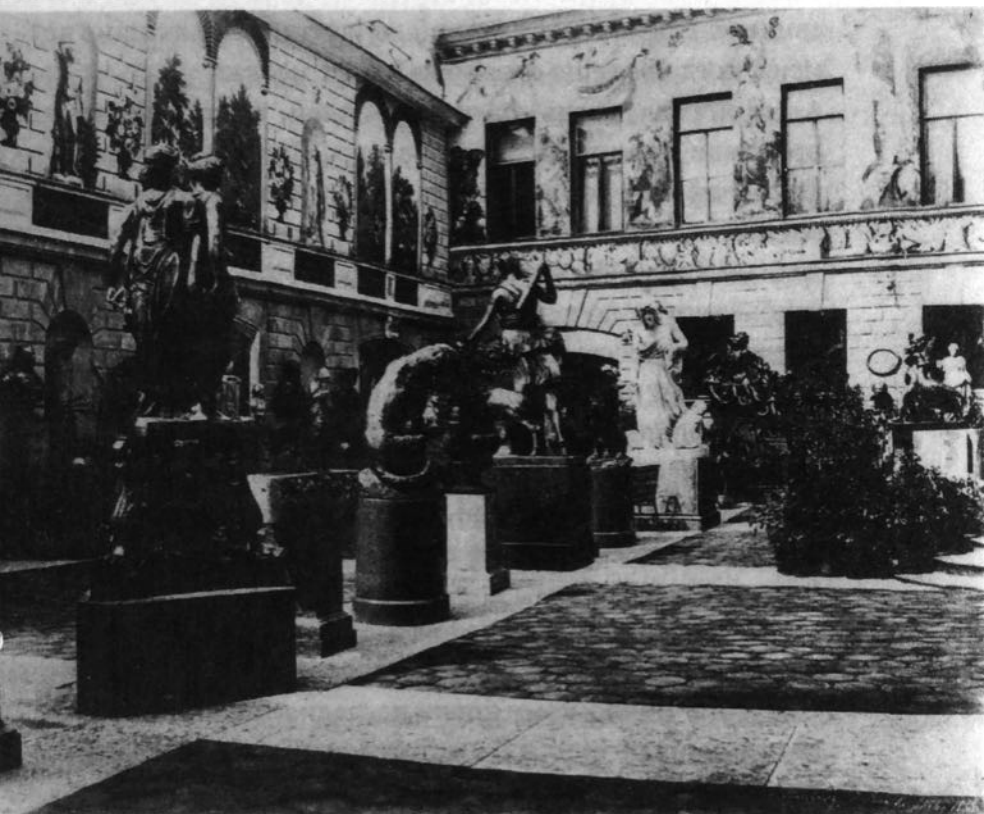
Не только искусствоведы и туристы, но и сами скульпторы быстро оценили «осязательность для глаза» фотографического изображения. В фондах швейцарского Музея Вела, доме семьи Вела в Лигорнетто, ныне превращенном в мемориальный музей, хранятся увеличенные до натуральных размеров репродукции со снимков в формате «визит». Так один из известнейших в Европе

⁴¹ Герц К. Фотография в отношении к истории искусства. С. 159.

скульпторов второй половины XIX в. В. Вела (1820–1891) облегчал себе эскизную работу по достижению портретного сходства, исполняя заказы на мемориальную скульптуру. В том же собрании обнаружались и снятые Бианки в разных ракурсах три фотографии петербургского монумента Петру I, создающие в совокупности как бы портрет этого шедевра. Известно и зачем снимки понадобились Веле: в одном из залов музея выставлена конкурсная модель монумента первому королю объединенной Италии Виктору Иммануилу II, над которой ваятель трудился в 1882–1883 гг.⁴² По замыслу автора монумент должен был представлять из себя конную группу, впереди которой, на лихом коне, сам герой, а за ним, чуть приотстав, следуют два гвардейца свиты. Фотографии работы Бианки послужили конкурсному образцом при создании одного из персонажей: во вздыбленном коне под расположенным слева гвардейцем явно прочитывается прототип — знаменитый шедевр Э.-М. Фальконе.

В качестве примера иного служения профессиональной фотографии можно привести одну из самых ранних петербургских работ Бианки — снимок парадного двора в доме О. Монферрана, выполненный в 1853 г. Архитектор О. Монферран был страстным коллекционером и превратил свой дом на набережной реки Мойки в настоящий музей, разместив в нем сокровища древнего и нового искусства. Атриум его дома был наполнен первоклассными памятниками, в их числе — античная бронзовая фигура Юлия Цезаря, вывезенная из Рима А. Н. Демидовым, скульптурная группа «Медея» (1836) работы П. Лемуана, бронзовые копии надгробия Генриха II с тремя грациями в Сен-Дени и версальской Дианы... После смерти владельца уникальная коллекция была рассеяна, и следы раритетов затерялись во времени. Две старые фотографии Бианки, снятые во встречных ракурсах, хоть отчасти компенсируя утрату, донесли до нас достоверное

⁴² Проект не был реализован: патриотично настроенные итальянцы не допустили иностранного скульптора к участию в конкурсе на монумент герою нации.



И. Бианки. Двор в доме Монфенррана. 1853. Фотография из собрания
М. И. Голосовского.

свидетельство о легендарной коллекции в ее лучшие времена, когда все еще стояло на своих местах.

Причина столь разносторонней фотографической практики Бианки до конца не ясна. Вполне понятно, что фотограф без устали снимал монументальную и декоративную скульптуру, связанную с городской средой и архитектурой. Но почему он взялся за мемориальную скульптуру, к которой, насколько мне известно, не проявляли интереса его коллеги и современники ни в отечественной, ни в европейской практике? Возможно, это было спровоцировано намерением Городской думы закрыть старые исторические петербургские кладбища и он получил официальный заказ? Или им руководила любовь к искусству ваяния и подвижник хотел сохранить скульптурные образы для потомков?

Упомянутая фотография монферрановской коллекции хоть и рассказывает о скульптуре, но принадлежит и к другому обширному блоку наследия Бианки — к оттилкам с изображениями, как тогда выражались, «внутренних видов» особняков петербургской элиты.

В Петербурге в одном временном пространстве с Бианки работали такие мастера перспективной живописи, как Э. П. Гау, Л. П. Премацци, К. А. Ухтомский, В. С. Садовников, И. И. Шарлемань, прославившиеся в том числе и своими запечатлениями внутренних видов петербургских дворцов и особняков. Их произведения, помимо безупречной перспективы, отличались необыкновенной точностью и пунктуальностью в передаче деталей. «Портрет зала» — так говорил о своей работе над акварельными изображениями интерьера академик Ухтомский. Но после недолгой в историческом плане конкурентной борьбы искусство перспективной живописи, вслед за миниатюрой, гравюрой и литографией, оказалось в глубоком кризисе.

Так, три блестящих рисовальщика — Ухтомский, Гау и Премацци — на работу по зарисовке залов Нового Эрмитажа потратили девять лет и выполнили за это время 50 рисунков. Естественно, в одном экземпляре. А

вот что сделал почти в те же сроки фотограф Бианки: он отснял украшенные «в наизыящнейшем вкусе» (И. И. Георги) помещения для именитых гостей в здании Большого Эрмитажа и пышные интерьеры Мариинского театра, исполненные А. Кавосом и Н. Л. Бенуа; знаменитые «палаты» Строганова и дворец Белосельских-Белозерских на Невском проспекте; апартаменты Шереметевского дворца (Фонтанного дома) и, на Фонтанке же, особняков Левашовых и Шуваловых; на Английской набережной — дома фельдмаршала Паскевича и барона Штиглица... А еще интерьеры особняка П. С. Строганова, чертоги Голицыных и Скобелевых... Это только то, что нам известно сегодня, — вряд ли список полон. По самым скромным подсчетам — сотни оттисков! И все они сделаны с подлинным мастерством и документальной точностью, целыми альбомами для заказчиков и отдельными листами для собственного издания. Можно утверждать, что именно Бианки распахнул двери домов именитых людей Петербурга и впустил в их приватное пространство и знаток-специалиста, и всякого досужего зрителя.

В отличие от акварелистов, за плечами которых стояло академическое образование и блестящие учителя, вложившие в их головы и руки технические приемы, необходимые при фиксации архитектуры в пейзаже и интерьеров зданий, Бианки, применявшему новейшую технологию, все премудрости съемки приходилось набатывать самому.

А проблем было немало. Взять хотя бы выбор позиции для съемки. Восприимчивики академической науки для получения большего угла охвата и правдивости натуры, насыщенной предметами, лукаво строили перспективу из не существующей в интерьере точки, находящейся за пределами зала, как бы за стеной, в соседнем помещении. Фотограф такой роскоши, как умозрительный, равно как и физический «отход», был лишен. Скучный искусственный и дневной естественный свет, создающий невероятные контрасты, перепады яркостей — вот и все, чем он располагал.

А что стоило обеспечить нужную глубину резкости изображаемого пространства? Известно, что уже позже, в конце 1870-х – 1880-е годы, другой фотографический гений, А. О. Карелин⁴³, решал сходные задачи, манипулируя линзами лучшего для своего времени, но не удовлетворявшего мастера объектива. В истории отечественной фотографии считается, что именно он ввел в обиход рассеивающие и собирательные насадочные линзы, позволившие в условиях павильона делать сложные снимки без искажения пропорций и получать большую резкость во всех планах изображаемой картины. Но разве не теми же методами с 1860-х годов пользовался при снятии интерьера Бианки?

Экспедиция Бианки. *Poste restante*

Петербургская экспедиция Бианки длилась 32 года. Начав свою деятельность по фотографии и ее применению у самых истоков становления искусства записи светописной информации, Бианки прибыл в классический Петербург последних лет правления Николая I и сохранил для нас его облик. В пореформенном Петербурге Александра II фотография стала для него образом жизни, и он устремил в мир поток светописных изображений с рассказом о новом этапе в истории российской столицы. И ему, как немногим из его коллег, удалось в фотографиях выразить себя и мир. Он покинул Петербург в первые годы царствования Александра III, когда в фотографии началась новая эра, а темп столичной жизни стал ему, разменявшему седьмой десяток лет, непосильным.

На протяжении почти всей второй половины XIX в. фотографические эстампы с надписью «Издание художника Ивана Бианки» практически не имели конкуренции. Оттиски Лоренса и Фелиша с фотографиями улиц, площадей и памятников Петербурга малого формата

⁴³ Андрей Осипович Карелин (1837–1906), выпускник Академии художеств (1864), живописец и фотограф. Владелец портретного ателье в Костроме, затем, с 1869 г., в Нижнем Новгороде. Обладатель множества медалей международных и российских выставок.

были, скорее, предвестниками фотооткрытки, массовой продукцией, рассчитанной на непритязательную публику. Старые, снятые еще по калотипному процессу негативы с запечатлениями Петербурга времен Николая I печатались вновь и вновь уже на альбуминовой бумаге и поступали в продажу наравне с новыми, только-только вышедшими из печати портретами столицы, отражавшими изменения в ее жизни через меняющуюся архитектурную среду во всем ее многообразии — от дворца и железнодорожного вокзала до убранства жилища и вида надгробия. Пожалуй, в петербургской светописи «эпохи мокрого коллодиона» равновеликого фотографа, оставившего после себя столь разнообразное и в то же время целостное и высокохудожественное иконографическое наследие, мы не найдем. Когда мы рассматриваем его фотографии, то трудно обозначить амплуа, в котором талант маэстро проявился с большей полнотой, которое бы можно было поставить в качестве главной его заслуги. Многие из того, в чем нуждался огромный город, что в дальнейшем открыло последователям возможность специализироваться и отстраивать свою профессиональную карьеру в том или ином роде фотографических работ, было сделано Бианки впервые.

Крестник Бианки А. Н. Бенуа, отдыхавший с семьей в 1909–1912 гг. в Монтаньоле, услышал и записал рассказ о постпетербургской жизни пионера: «Увы, покоя Бианки не обрел. Он слишком отвык от мелко-провинциальных нравов и обычаев своей деревушки... Непреодолимо его поэтому тянуло обратно на берега Невы, где, однако, он перед отъездом все распродал... Особенно поразило меня, что Бианки внутри каменного дома племянника выстроил род деревянной избы, нарушившей весь план здания, но якобы спасавшей старика от сырости. В эти годы старческого рамолисмента к Бианки подобралась какая-то авантюристка, которая и женила его на себе. “Молодые” переселились в Лугано, и там эта женщина вскоре добилась перевода на ее имя всего капитала мужа, завладев коим, она самым бессовестным образом

его покинула в обществе своего любовника. Несчастный разоренный Бианки, из гордости не желавший обратиться к родным за помощью, умер вскоре в больнице, в совершенной нищете, и был похоронен в общей могиле. Печально и то, что все привезенные из России негативы, бесценные в документальном смысле, были перед этим проданы его женой как простые стекла»⁴⁴.

В книге умерших прихода собора Св. Лаврентия в Лугано уцелела запись: «Джованни Бианки, сын Карло и Терезы Артари из Ароньо, после непродолжительной болезни скончался в лоне Св. Церкви-Матери 24 декабря 1893 г. в возрасте 82 лет; перенесен на следующий день в госпитальную церковь Девы Марии и затем похоронен на кладбище»⁴⁵. Госпиталь и больничная церковь Санта Мария, вместе с кладбищем были снесены в 1914 г. Могила фотографа не сохранилась.

Собственно, его судьба — судьба многих пионеров.

Илья Иванович Карпов – краткая биография

Илья Иванович Карпов — конструктор фотоаппаратуры, автор книг и статей, посвященных различным аспектам техники фотографии, владелец склада фотографических и оптических принадлежностей.

Деятельность гвардии штабс-капитана в отставке Карпова на фотографическом поприще хорошо прослеживается с конца 1880-х годов. Именно в это время разрабатывается и развивается новый так называемой «броможелатиновый процесс», и в фотографии наступает новая эра. Существенное упрощение процесса получения негативного изображения привлекло к занятию фотографией огромное число фотолюбителей, что в свою очередь вызвало развитие фотопромышленности, наладив-

⁴⁴ Бенуа А. Н. Мои воспоминания. Т. 1. С. 456–457.

⁴⁵ Цит. по: Redaelli M., Todorovich Strahi P., Anisimova E. Un ticinese pioniere della fotografia a San-Pietroburgo. P. 12.

шей изготовление всех составляющих фотографии — от производства самих фотоматериалов, до создания новых камер и аксессуаров.

До 1895 г. склад Карпова располагался по адресу Загородный проспект, 2 и помимо пленок, фотобумаг, виражей, проявителей, объективов, ручных моментальных камер, предлагал покупателям, как гласила реклама: «Фотографические аппараты. Полное обзаведение от 20 руб. до 500 руб...» Потребность в сложной и разнообразной номенклатуре фототоваров конца XIX — начала XX в. на обширном рынке России частично покрывалась внутренним полукустарным производством, и большей частью за счет импорта из других стран. На отечественном рынке фотокамер и объективов преобладала дешевая и доброкачественная продукция из Германии, которой торговало большинство фирм по всей стране. Однако фирму талантливого предпринимателя и конструктора Карпова отличало стремление совершенствовать импортную технику и создавать новые типы камер и других приборов, способствующее этим самым развитию русской фотографической промышленности.

В 1892 г. Карпов был избран неперменным членом первого в России по времени возникновения (1866) фотографического общества — Пятого отдела (светописи и ее применений) Императорского русского технического общества (ИРТО), имевшего одной из целей помощь в развитии техники и промышленности в России. С момента избрания (переизбирался в 1895 и 1896) Карпов активно включился в деятельность общества, на заседаниях которого неоднократно выступал с докладами, демонстрировал новые образцы фотографического оборудования. Соратниками Карпова по работе в Пятом отделе ИРТО были пионер русской научной фотографии В. И. Срезневский, редактор-издатель журнала «Фотограф-любитель» А. М. Лавров, профессиональные фотографы С. Л. Левицкий, А. К. Ержемский и другие видные деятели российской фотографии. На устроенной ИРТО в Петербурге в 1894 г. Четвертой фотографической выстав-

ке Карпов экспонировал аппараты, штативы, проявитель для аристократических бумаг, фотолитературу и др. На этой получившей всероссийский статус выставке за хорошее изготовление и усовершенствование конструкции фотографических камер Карпов был награжден Бронзовой медалью.

Отвечая возраставшему спросу широких слоев публики на фотографические знания, Карпов еще в 1887 г. издал в Петербурге «Руководство к изучению практической фотографии», выдержавшее на протяжении 9 лет шесть переизданий. Этот труд, по признанию специалистов-современников, полностью удовлетворял потребности тех, кому он был предназначен, поскольку автор, являясь владельцем склада и мастерской фотографических и оптических принадлежностей, лично проверил и испробовал все, описанное в практической части руководства. Затем из под пера Карпова вышли: в 1888 г. «Памятная книжка для записывания обстоятельств съемки», а в 1891 г. — «Фотограф-любитель. Краткое наставление к фотографированию для начинающих». Обе книги выдержали по три переиздания.

В 1895 г. «Склад фотографических принадлежностей И. И. Карпов» был переведен с Загородного проспекта в более престижный район — на Михайловскую улицу, угол Невского, 1/7, в здание Европейской гостиницы, где фирма предлагала покупателям громадный выбор новейших аппаратов и принадлежностей. Здесь же можно было приобрести написанные Карповым или переведенные им на русский язык книги и многочисленные пособия по фотографии. Известно, что учившийся фотографии у профессора В. И. Срезневского Император Николай II в 1896 г. приобрел фотокамеру в фирме «London Stereoscopic & Photographic Co». В декабре того же года семьей Императора оплачен счет И. И. Карпова на сумму 25 руб. за исполнение фотографических работ, две коробки пленок и чехол для аппарата. Возможно, результатом этой первой покупки стало обретение Карповым статуса «Поставщик Двора Его Императорского Величества». В 1917 г.,

отправляясь в ссылку, императорская семья взяла с собой панорамный фотоаппарат фирмы Кодак из магазина Карпова, наставления к нему и две коробки с негативами. Эти вещи были обнаружены в Екатеринбурге после убийства царской семьи.

В 1895 г. Карпов был избран Действительным членом Русского Фотографического Общества (РФО), основанного за год до этого в Москве по инициативе опытного юриста, действительного статского советника В. К. Вулфферта. В 1896 г. РФО организовало фотографическую выставку, участниками которой стали 179 экспонентов из России, Австрии, Англии, Германии, Италии, Франции и США. Выставка открылась 24 февраля в помещении Верхних торговых рядов и проходила под покровительством московского генерал-губернатора, Великого Князя Сергея Александровича. На этой выставке Карпов в числе другого фотооборудования экспонировал аппараты собственного производства. Компетентное жюри присудило конструктору золотую медаль «за усовершенствование фотографических камер». В том же году с большим успехом фотомеханическая мастерская Карпова участвовала во Всероссийской промышленной выставке в Нижнем Новгороде. Особенный интерес здесь вызвала камера «Россия», в которой был установлен оригинальный механизм для перемены фотопластинок. (Спустя год, в 1897 г., конструктору была выдана привилегия (патент) на изобретение этого узла фотоаппарата). «Россия» — ручная камера, снабженная объективом Цейсса и скользящим затвором позади него, могла быть заряжена 48 пластинками размером 9×12 см. Заслужила также внимания и вторая камера конструкции Карпова. Ее можно было применять и для одиночных снимков размера 9×12 см, и для стереоскопических. Устройство камеры давало возможность тщательного наведения на фокус, а также быстрого превращения ее из обыкновенной в стереоскопическую. Как особое достоинство «Русский фотографический журнал» отмечал, что приборы, показанные фирмой на выставке, «не скопированы с

иностранных образцов, а исполнены в мастерских экспонента по его мысли».

В 1897 г. под Августейшим покровительством Его Императорского Высочества Государя Наследника Великого Князя Михаила Александровича было основано Санкт-Петербургское фотографическое общество (СПбФО, с 1914 г. — Петроградское фотографическое общество — ПгФО). Первым председателем общества стал педагог и редактор «Педагогического сборника» А. Н. Острогорский, среди инициаторов-учредителей были профессор Императорского Института Путей сообщения (ИИПС) В. И. Курдюмов и Карпов, ставший членом комитета общества. В 1903 г. он являлся членом экспертной комиссии организованной СПбФО Международной художественно-фотографической выставки, открытой 10 апреля в четырех залах Пассажа. В выставке приняли участие 197 экспонентов из 8 стран. С 1910 по 1918 г. Карпов постоянно избирался в члены комиссии посредников Общества, располагавшегося на Забалканском проспекте в здании ИИПС (в 1913 он был избран почетным членом общества).

В 1898 г. Карпов — секретарь Экспертной комиссии и участник фотографической выставки, устроенной V отделом ИРТО в Санкт-Петербурге, совпавшей с 20-летием отдела. Как экспонент он представил на выставке: алюминиевую камеру «Fin de Siècle» на размер 9×12, камеру «Россия» 9×12 на 48 стеклянных пластинок, стереобинокль «Россия» на 36 стереоскопических или 72 одиночных снимка размером 4,5×6 см, одиночный бинокль «Россия» на 36 стеклянных пластинок 4,5×6 см, камеру «Рефлекс И. Карпова» 9×12, стереоскоп «Рефлекс» и камеру «Кодак» И. Карпова на пластинки 13×18 с кассетой для пленки системы Карпова и тремя двойными кассетами. Все выставленное было построено в мастерской Карпова по его рисункам. За представленный подбор разнообразных фотографических камер собственных систем на этой выставке им была получена благодарность ИРТО.

С 1903 г. Карпов — действительный член Русского Общества Любителей Фотографии (РОЛФ), организованного в 1902 г. приват-доцентом и преподавателем фотографии Императорского Московского Университета П. В. Преображенским.

В петербургской мастерской Карпова изготавливались довольно большими партиями штативный аппарат для начинающих «Ученик» с пневматическим спуском затвора, а по образцу его зеркальной камеры «Рефлекс» впоследствии конструировались аппараты нескольких зарубежных фирм. Камера «Россия» и штативные камеры Карпова отличались такой добротностью изготовления, что в начале 1950-х годов их можно было встретить на различных предприятиях применяющимися для технических работ.

Василий Сокорнов. Специальность — виды Крыма

Как это не парадоксально, но чрезмерная распространенность произведения, созданного художником, подчас ведет к анонимности. Разве мало в истории нашей культуры примеров, когда вся страна пела песню — «музыка и слова народные», — задевшую за живое русскую душу и безоговорочно принятую народом как свою плоть и кровь? Но искусствоведы говорили: «Нет, не народные, есть автор»! И разве не подобная жизнь произведения есть высшее признание таланта художника, силы и жизнеспособности созданного им образа? Вот и с художником-фотографом Василием Сокорновым произошла похожая история. Его светописные «Виды Крыма», беспрецедентно растиражированные на протяжении всего XX в. в открытках, почтовых марках (!), календарях, всевозможных справочниках, путеводителях и прочая и прочая, были настолько знакомы и привычны россиянам, что в народном сознании авторство ландшафта и его отображения зачастую сливалось воедино в принадлежности единственному автору — Творцу.

И вправду, кто из россиян не бывал в Крыму? А кто и не бывал, разве не знаком с его природными и архитектурными достопримечательностями, не сможет их мгновенно распознать и назвать? Прав, прав французский философ-фотограф Бодрийяр — современный мир опосредован двумерным изображением. Ведь теперь, чтобы путешествовать, вовсе не обязательно куда-либо ехать. Если говорить о Крыме, то визуальная память об этом легендарном месте с такой силой передана в снимках Сокорнова, что вольно или невольно при воспоминании о полуострове в первую очередь перед нашим мысленным взором возникают созданные мастером запечатления. Правда, мало кто вспомнит имя художника. Еще меньше людей видело его снимки не в тиражных репликах, не в вульгарно отпечатанных невесть кем с «левых» дубль-негативов открытках, а в подлинных авторских отпечатках — выставочных и коллекционных винтаджах.

Волнение, которое охватывает каждого любящего и понимающего фотографическое изображение человека при взгляде на винтаджи Сокорнова, говорит о каком-то особом, присущем только этому мастеру таланте. Это волнение и любовь к автору, завладевшие в наше насыщенное фотографией время сразу многими тонко чувствующими пластику изображения людьми в разных городах России, и побудили их к собиранию иконографического наследия старого мастера. Подчеркну — побудительным мотивом стали именно изображения, а не знание каких-то заслуг художника перед отечественным фотоискусством.

Знания же наши, особенно о начале творческого пути крымского художника-фотографа, весьма фрагментарны и противоречивы. Известно, что родился Василий Никандрович Сокорнов во Владимирской губернии в 1876 г., но вскоре семья переехала в Острогожский уезд в Воронежской губернии, где Сокорнов и окончил Лушниковское начальное училище. Вероятно, рано проявившийся талант к рисованию привел его в 1887 г. вольнослушателем в Императорскую Академию Художеств. Однако

крестьянскому сыну непросто было выжить в столице империи, и вскоре ему пришлось уехать на юг, где жизнь была дешевле. Знаем, что на какое-то время Сокорнов обосновался в Екатеринодаре. Но и тут надо было на что-то жить, и будущий фотограф начал осваивать ремесло ретушера — непременно в то время сотрудника любого профессионального ателье — у фотографа А. Чернова. Однако стремление заниматься рисованием и живописью пересилило, и в 1892 г. он вновь приехал на берега Невы, где возобновил обучение в Академии. Зарабатывать на жизнь и учебу ему довелось в знаменитом петербургском фотографическом ателье Пазетти, что располагалось на Невском проспекте в доме № 24. Выпускник Академии художник и фотограф Анаклет Александрович Пазетти привлекал к иллюминированию фотографий талантливых молодых студентов из *Alma mater*, и это помогало ему выдерживать жесткую конкуренцию на требовательном и пресыщенном столичном рынке. Современники-знатоки ставили это ателье в пример, отмечая высокий вкус, «разнообразные и по позам, и по сюжетам, и по форматам, и по способам изготовления фотографические портреты»⁴⁶, их художественность в отделке, ретуши и раскраске. Не ведая еще, как это пригодится ему в будущем, Сокорнов постигал тонкости фотографического ремесла у Пазетти, занимался в Академии и делал рисунки для различных журналов и книг, мечтая о художнической карьере.

Дела в фирме Пазетти шли блестяще — при Сокорнове к званию Пазетти «поставщик двора Великой Княгини Александры Иосифовны» прибавились новые — «поставщик Великого Князя Павла Александровича» (1893) и «поставщик Великого Князя Константина Константиновича» (1896). С 1899 г. А. А. Пазетти — «фотограф Двора Его Императорского Величества». Они обеспечивали высокий уровень заказов и, как следствие, приличное жалование сотрудникам. И все бы хорошо, но тут Со-

⁴⁶ Русский фотографический журнал, 1898. С. 85.

корнова подстерегла новая беда, собственно, обычная во второй половине XIX в. — чахотка.

Чахоткой в России называли туберкулез, которым к началу XX в. болело около 2,5 млн россиян. Считалось, что этим «беспощадным бичем людским» заражено около половины человечества, а до открытия антибиотиков едва ли не единственным способом лечения от страшного недуга (смертность от него составляла 25% всех смертных случаев) были естественные методы — мягкий климат, горный или морской воздух, питание насыщенными витаминами фруктами и овощами. Для того чтобы жить, надо было уезжать из Петербурга. В иной климат. Прощай, Академия! Приближающийся к тридцатилетию недоучившийся художник на вспоможение Императорского Общества поощрения художеств вынужден был вновь отправиться на Юг страны и после недолгих скитаний в конце концов оказался на самой оконечности Южного берега «русской Ривьеры», в Алушке. Вряд ли он тогда предполагал, что с этим местечком будет связана вся его дальнейшая жизнь.

Здесь, на берегах Тавриды, очарованный ее благоуханной природой, Василий Никандрович занялся любимым делом — живописью. И, чтобы как-то обосноваться на полуострове, попытался продавать свои картины. Но увы! — его полотна не находили покупателя. И тогда художник взял в руки фотоаппарат. Наверное, для него самого это было неожиданным — публика стала охотно приобретать фотографии со снятыми им крымскими ландшафтами. Хотя чему ж тут удивляться? С одной стороны, таков был «дух времени», а заполнявшая в курортный сезон всю «русскую Ривьеру» прибывшая с Севера публика как раз и являлась носителем этого духа. И не случайно коммерческий успех пришел к начинающему фотографу именно в Алушке, где современники в качестве особенностей алушкинского подхода к организации приема приезжающих подчеркивали его «европейский характер». К концу XIX в. успехи фотографии сделали ее самым распространенным в мире способом

создания изображений, пользовавшихся к тому же безусловным доверием. Так что можно сказать — дорогой аристократический курорт ждал появления художника, адекватного сложившемуся реноме места.

Василий Сокорнов вступил на профессиональную фотографическую стезю в пору, когда для человека с художественным даром открывались небывалые прежде возможности для реализации своих творческих устремлений. В 1880-х годах в фотографии наступил новый технологический этап. Ушла в прошлое «эпоха мокрого коллодиона», когда пионеры фотографии, делая самостоятельно практически все фотоматериалы и на ощупь разрабатывая основы новой изобразительной техники, осваивали занятые прежде живописью и графикой прикладные территории. После изобретения сухих фотопластинок стало стремительно развиваться промышленное производство всего, что было необходимо для создания светописного изображения, — от фотопластинок, пленок и фотобумаг до высокоточных объективов и высокоскоростных затворов. Это освободило руки и головы фотографов, слишком озабоченных до сей поры технической стороной дела, и разрушило монополию профессионалов — фотографирование стало излюбленным занятием миллионов людей во всем цивилизованном мире. Фотоаппарат стремительно превращался из инструмента ремесленника в удобную кисть для артистических действий новых художников, вовлеченных в общехудожественный процесс наравне с представителями традиционных видов изящных искусств. Современникам казалось, что к началу XX в. «фотография уже пережила самый трудный период своей жизни — время сомнений неустойчивого шатания ее главных основ неуравновешенности, принципов, бешеной скачкой за мишурной новизной — и вступила в новую эру существования, полную спокойствия, величия и сознания своего торжества»⁴⁷. Однако вряд ли

⁴⁷ Кротков Н. С. Доктор Митте и альбуминовая бумага // Фотограф-любитель. 1904. № 8. С. 299.

тогда можно было предположить, что едва вырвавшись из пут технических проблем, фотографы встанут на путь стилистических исканий, и в молодом фотоискусстве, как покажет время, наступит новая, еще более ожесточенная фаза и «неустойчивого шатания» и «бешеной скачки» за новизной.

Крымская натура до Сокорнова не была обременена слишком-то удачными запечатлениями. Работавшие здесь фотографы-профессионалы были заняты преимущественно обслуживанием нужд приезжающих и изготавливали «фото на память» без претензий на сколь либо высокий уровень художественного обобщения. Перед новоселом-художником с его неисчерпаемым запасом вкуса и любви к природе предстал новый, своеобразный мир живущего курортными сезонами края, мир новых дел, возможностей и открытий. Думаю, художественная одаренность и свежий взгляд на неизведанное пространство, помноженные на совершенное владение современными технологиями — несомненно, годы работы в столичном фотоателье не прошли даром, — довольно быстро вывели сокорновские снимки из разряда заурядных крымских сувениров в изобразительные высказывания небывалой силы.

Конечно, Сокорнову приходилось зарабатывать на жизнь фотографией, и по этому признаку он принадлежал к профессиональному цеху. Однако сравните его лаконичную программу — «Виды Крыма», и характерное для его коллег рекламное объявление: «Всегда готов к выходу и отправляется по приглашению куда бы ни потребовалось. Снимает все, не стесняясь помещением, везде и всюду, как днем, так и во всякое вечернее время при своем искусственном свете»⁴⁸. Начинаящий фотограф решительно отказался и от какой-либо съемки «на злобу дня» и от работы в типичном ателье фотографа-портретиста — стеклянном колпаке с его аляповатой мебелью и фальшивым рисованным пейзажем-задником. Быв-

⁴⁸ Реклама фирмы «К. К. Булла» в журнале Нива за 1904 г.

ший ретушер прекрасно знал все занудство павильонной съемки, неизбежно сводящейся к рутине и штампу. Он выбрал иное. Излюбленными персонажами его сюжетов стали горные хребты и переменчивая жизнь неба, прибрежные скалы и разбивающиеся о них волны, древние руины и особняки аристократов. Оттачивая мастерство, Сокорнов без усталы снимал сосны-пинии и кипарисы, не подверженные сменам времен года, отмеривающие цветением череду сезонов глицинии и магнолии, щедрые кедры и бедные татарские сакли... Словом, все, чем была примечательна бесконечно разнообразная природная и рукотворная среда черноморского побережья. Воспитанный в традициях реалистической живописи, он с завидным упорством разрабатывал полюбившиеся ему сюжеты, творчески используя документальную достоверность фотографии. Тщательно выбирая точки съемки, время года и время дня, скрупулезно выстраивая композицию кадра, светописец вновь и вновь возвращался к излюбленным местам, добиваясь максимального соответствия снимка замыслу. Сколько часов, дней, лет он потратил, подкарауливая «ночующую золотую тучку», сколько провел времени на берегу у рыбацкой пристани Алупки, снимая свою «Волну»? Сколько лазал, нагружившись громоздкой аппаратурой, по скалистым склонам в выборе наиболее выразительного переднего плана, формируя в снимках горных ущелий необходимую глубину пространства? Сколько терпения и наблюдательности он проявил при съемках в контражуре, придавая такую монументальную выразительность силуэтам кипарисов в своих бесконечных попытках показать очарование южной лунной ночи? Бог весть! Во всяком случае, так не ведут себя прагматики-профессионалы, так поступают художники в своем истовом служении идеалам искусства.

Занятие фотографией всегда было делом сезонным, а в Крыму, живущем ритмом коротких курортных сезонов, тем более. Занятость местного труженика напрямую зависела от наплыва приезжих — именно их заказы были основой материального благополучия. Особенности

жизненного уклада делали любое предпринимательство в Крыму делом рискованным. Но в долгие месяцы межсезонья человеку с творческой натурой можно было в тишине и спокойствии подолгу бродить по горам и местечкам, исполняя внутренний заказ художника и подыскивать подходящий сюжет, карауля состояние атмосферы, а потом часами колдовать в лаборатории над отпечатками, тщательно отделявая трофей.

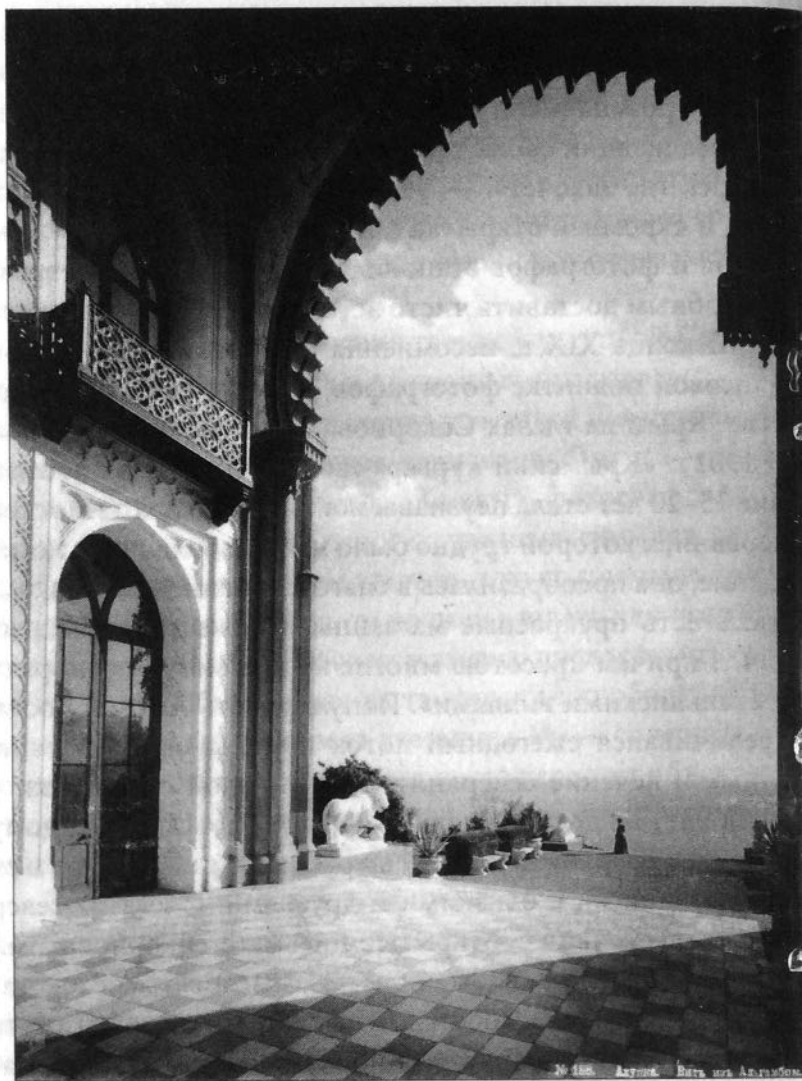
Пожалуй, едва ли не единственной уступкой Сокорнова публике было одно: он почти не выбрасывал «соседние» кадры. Целый ряд сюжетов печатался и выпускался им в продажу во множестве вариантов. Отсюда — тщательная нумерация сюжетов. Каждый фотограф знает, как нелегко выбрать из многих удачных снимков один единственный, но если ты живешь только плодами своего художнического труда, то должен создать для покупателя достаточно широкий ассортимент, предоставить ему выбор. Такова была плата за творческую свободу. «При выписывании видов просят указывать №» — совершенно логичная просьба автора, не ведущего пересчет объектов, а неуклонно совершенствующего свое ремесло в интуитивном поиске наилучшей формы их репрезентации.

Правда, помимо печати и продажи оригиналов, профессионала Сокорнова неплохо выручали открытки. Почтовые карточки для распространения фотографических образов сыграли, пожалуй, не меньшую роль, чем изобретенные несколькими десятилетиями раньше фотографии в формате карточки визитной. Если «визитки» породили «портретоманию» — интерес к собиранию портретов людей, то появлению «открытки» принадлежит несомненная заслуга в популяризации знаний географии, этнографии, культуры и истории искусств дальних стран. Конечно, почтовую карточку трудно оценивать как самостоятельный жанр изобразительного искусства, но все же в свой «золотой век» (конец XIX — начало XX в.) она поднималась над уровнем своего сугубо функционального предназначения. Массовый спрос на новую почтовую услугу, особенно после снятия государственной монопо-

лии, породил жесткую конкуренцию, стимулирующую издателей прибегать к услугам лучших типографий, а высокий уровень полиграфии привлекал к ней художников для реализации своих творческих замыслов. «Дух Божий дышит, где захочет», — утверждают библейские предания, и скромная открытка в исполнении лучших художников и фотографов становилась маленьким шедевром, способным доставить чисто эстетическое удовольствие.

С конца XIX в. несомненна роль открытки и в финансовой подпитке фотографов, и в рекламе их мастерства. Крым на глазах Сокорнова стремительно менялся. В 1901 г. «Крымский курьер» писал: «Алупка за последние 15–20 лет стала неузнаваемой. Из прежней татарской деревни, в которой трудно было найти порядочное помещение, она преобразилась в благоустроенное местечко... здесь есть прекрасные магазины, множество красивых дач... причем красотой многие из них могут поспорить с итальянскими виллами». Популярность Алупки росла, увеличивался ежегодный поток приезжающих сюда на отдых и лечение северян. К 1912 г. (иной статистики у меня нет) он достиг цифры в 15 980 человек. И каждому хотелось сохранить память о «рае на земле», поделиться впечатлениями с близкими и друзьями. С юга на север летели весточки — открытые письма с сокорновскими «Видами Крыма», снабженные незамысловатыми текстами курортников: «Посылаю эту открытку, чтобы иметь понятие тебе о кипарисах...», «...да теперь все волны, такие громадные, что пароходы как щепки кидает...». Или вот еще: «Больше всего нравятся горы, растения и море. Море какое-то необычайное, голубой чистоты, беспредельное. Скалы — грандиозные, могучие и даже грозные, а горы покрыты кустарником, елями и красными маками. В горах тут растут: мирты, оливы, лавры и кипарисы (последние замечательно красивы) и такая масса роз различных цветов...»⁴⁹. Открытки разносили имя фотографа по всей России, делая его все более и более известным.

⁴⁹ Цитируется по открытым письмам из собрания Ю. Н. Сергеева.



№ 188. Алушка. Вид из Альгамбры.

В. Сокорнов. Алушка. Вид из Альгамбры. 1900-е. Фотография из собрания М. И. Голосовского.

Были замечены успехи талантливое крымского художника и в столичных фотографических кругах. Свидетельство тому — представление фирмой Пазетти фотографа Сокорнова на Всемирной универсальной выставке в Париже. А ведь произошло это через несколько лет его самостоятельной работы в Крыму!

Всемирная выставка 1900 г. призвана была продемонстрировать достижения человечества в уходящем XIX веке. Ее так и называли «Contennale» («столетняя» или «вековая»). Двадцать две страны-участницы представили в выставочных залах и павильонах, разбросанных по всей французской столице, наглядную картину состояния различных областей промышленности, науки, техники, сельского хозяйства и изобразительного искусства. Александр Бенуа, один из сотен тысяч разноплеменных посетителей выставки, писал: «Уж общий аспект выставки стоил того, чтоб на него поглядеть и чтоб в этой красочной и эффектной декорации — погулять. Да и мы, россияне, здесь в грязь не ударили»⁵⁰. Экспонаты российских фотографических фирм и Обществ были выставлены во Дворце письма, науки и художества. Несмотря на отсутствие в международном жюри представителей России, отечественные фотографии получили в Париже 30 наград разных достоинств: от «Grand Prix», полученного Пятым отделом Императорского Русского технического общества (ИРТО), до Почетных отзывов. Золотые медали были вручены фирмам Пазетти из Петербурга, Дмитриева из Нижнего Новгорода и Фишера из Москвы. Помимо награждения фирм, по их представлению вручались также награды и их сотрудникам. В этой номинации золотых медалей россияне не завоевали (их поделили между собой англичане и немцы), серебряные же получили москвичи Сахаров и Заузе из фирмы Фишера (его сотрудникам достались и три бронзовые медали) и «г. Сокорнов, по представлению фирмы Пазетти». Этот успех поставил имя Со-

⁵⁰ Бенуа А. Н. Мои воспоминания. Т. 2. С. 315.

корнова в один ряд с признанными мастерами мировой фотографии.

Здесь, в Париже, наряду с достижениями «традиционной» профессиональной и научной фотографии, были представлены и «свернувшие с проторенной дорожки фотографического объективизма» в поиске новых путей работы Фрэнк Сатклиф, Альфреда Герслей-Гинтона, Ганса Вачека, Карла Пюйо, Робера Демаши и других основоположников «новой школы». В первой половине наступающего века именно они, светописцы, связанные с живописью, «привели фотографию к вершинам технического совершенства, к созданию потрясающего разнообразия зрительных образов и средств их выражения, к великой глубине проникновения, сделали фотографию беспрецедентным и могучим средством общения людей»⁵¹.

Фотографиям Василия Сокорнова, близким «новой школе» по духу, но не по форме, еще не раз довелось соседствовать на крупнейших выставках с работами мастеров-пикториалистов. Тем более что в России начала XX в. происходил самый настоящий выставочный бум. Понимая значительную роль выставок в развитии промышленности и торговли, правительство всемерно стимулировало проведение смотров достижений россиян во всех сферах человеческой деятельности. Экспозиции, организуемые различными научными и деловыми обществами, имели громадное общеобразовательное значение. Не оставались в стороне и возникающие во множестве в крупных городах страны объединения фотографов (к 1901 г. в России насчитывалось 27 фотографических обществ). Общее повышение интереса к фотографии привело фотографические общества к смене скромных начинаний местного характера, которые «имели лишь относительный интерес», фотографическими выставками «большого стиля».

Первую отечественную награду Василий Сокорнов получил в год празднования столицей империи свое-

⁵¹ Поллак П. Из истории фотографии. М., 1983. С. 83.

го 200-летнего юбилея. 10 апреля 1903 г. в Петербурге в залах Пассажа председателем Петербургского фотографического общества герцогом Н. Лихтенбергским было объявлено об открытии международной художественно-фотографической выставки. Здесь были представлены работы фотографов из Франции, Германии, Австрии, Бельгии, Италии, Англии, Америки и России. Помимо индивидуальных участников, в коллективных витринах были выставлены экспонаты многих фотографических обществ. Выставка «дала общую картину зрителям не только того, что достигла фотография в смысле художества и техники, но и в смысле... в какой из стран и как трактуется художество в фотографии»⁵². Делая обзор выставки, журнал «Фотограф-любитель» отмечал: «Среди массы отдельных русских экспонатов, которых всех перечислить не в состоянии, мы останавливаемся перед работою Сокорнова, давшего большие виды Алулки и различные ночные эффекты в размер больший, чем 18×24. Отпечатки его монтированы на сером бристоле (сорт картона. — А. К.), покрытом стеклом, благодаря чему так белы света и глубоки черные тени; среди всех этих работ пейзажи превосходны». Не обошлось и без критики: «...эффекты луны и ее отражений в воду неправдоподобны, а именно дугообразны к горизонту. Этим нескольким отпечаткам, с виду для публики может быть и эффектными, но по нашему мнению, порчено общее впечатление работ этого экспонента»⁵³. Вероятно, с мнением журнала оказалось солидарно и жюри, отметившее Сокорнова наградой второго достоинства — «Большой серебряной медалью». С этого года на бланках фотографий Сокорнова можно было прочитать: «Фотограф В. Сокорнов, Крым, Алулка, Ялтинская ул. Серебряная медаль — Париж, 1900 г., Большая серебряная медаль — С.-Петербург, 1903 г.».

⁵² Международная художественно-фотографическая выставка, устроенная Санкт-Петербургским фотографическим обществом // Фотограф-любитель. 1903. № 5. С. 228.

⁵³ Там же. С. 184.

Правила игры любого профессионального фотографа того времени диктовали участие в престижных выставках. Завоеванные на них знаки отличия, непременно изображаемые на бланках фотографий, означали и победу над низкими ценами. Замечу сразу — Сокорнов, отдав дань профессиональной традиции и разместив на своих бланках две первые награды, впредь, несмотря на успешные выступления на различных конкурсах и выставках, больше никакими регалиями перед публикой не хвалился. Для художника важнее соискания наград было иное — участие в выставках как своего рода экзамен на творческую состоятельность, проверка впечатления, которое произведут результаты его трудов и исканий на опытный глаз эксперта. И Сокорнов достойно выдерживал этот экзамен в грядущее десятилетие.

Свою третью серебряную медаль художник получил на международной выставке в 1905 г., вновь в Петербурге. Большая серебряная медаль Министерства финансов «За трудолюбие и искусство» была вручена ему за прекрасно исполненные морские снимки. Репутация Сокорнова как одного из лучших художников-фотопейзажистов России крепла.

Русско-японская война и революционные события 1905–1907 гг. на некоторое время прервали выставочную деятельность в стране, но вскоре она возобновилась с новой силой. В октябре 1908 г. Василия Сокорнова приняли в ряды Русского фотографического общества (РФО) в Москве — одного из старейших в России объединений фотографов (основано в 1894). Общество обеспечивало право на свободное фотографирование по всей России и как раз с этого года предприняло издание журнала «Вестник фотографии». Журнал, выходивший под редакцией опытного фотографического деятеля Н. С. Кроткова тиражом до 2000 экземпляров, регулярно публиковал оригинальные и переводные статьи по теории и практике фотографии, информировал о российских и международных фотографических выставках и т. д. Редакция журнала ставила своей целью консолидировать россий-

ские фотографические общества, создать среду, «в которой все эти разрозненные общества, могли бы слиться в одно целое, в одно общее стремление служить общему делу»⁵⁴. Сокорнову, живущему на периферии, так важно было чувствовать пульс фотографической жизни страны, ощущать себя не на отшибе... К тому же обладание членским билетом Общества, помимо всего прочего, давало и некоторые материальные выгоды: при взносе всего в 5 руб., его владелец получал бесплатную подписку на журнал (для не членов стоимость подписки 4 руб. в год), плюс право на льготное приобретение необходимых для работы реактивов и фотоматериалов.

В декабре того же 1908 г. в Киеве проходила Международная художественная фотовыставка. Ее организатором выступило киевское отделение ИРТО, ставившее перед собой задачу показать современное состояние светописы и связанных с ней отраслей промышленности, техники и графических искусств. На этой выставке Василия Сокорнова ждал новый успех — малая серебряная медаль Министерства торговли и промышленности «За прекрасно выполненные снимки видов Южного Побережья Крыма». Эта победа еще и тем знаменательна, что во время прохождения выставки в Киеве был созван Второй съезд русских деятелей по фотографическому делу и с творчеством крымского художника имели возможность познакомиться самые квалифицированные и сведущие знатоки-ценители фотографии из всех регионов России.

В ноябре 1910 г. художник Сокорнов получил «Похвальный отзыв» на первой выставке только что образованного Архангельского фотографического общества «за хорошее воспроизведение Крымской природы», а в следующем — стал участником Первой выставки журнала «Фотографические новости» в Петербурге. Здесь, в столице, журналом «Фотографические новости» в 1910 г. был объявлен конкурс для фотографов и любителей. Цель

⁵⁴ Кротков Н. С. От редактора // Вестник фотографии. 1908. № 1. С. 3.

его — познакомить российских светописцев «с новым, появившимся тогда позитивным материалом для художественных фотографических отпечатков — матовой альбуминной бумагой, которая в то время была мало известна в России и которая в последующие годы сделалась излюбленным материалом для художественных работ русских фотографов, как любителей, так и профессионалов»⁵⁵. Василий Сокорнов в соревновании не участвовал, но организаторы помимо работ конкурсантов поместили в экспозицию «снимки нескольких выдающихся русских фотографов-профессионалов и любителей, не участвовавших в конкурсе, и образцовые снимки заграничных художников-фотографов»⁵⁶. В этих рядах и оказался крымский мастер. Выставка открылась 19 февраля 1911 г. в помещении Императорского Общества поощрения художеств. Позже, подводя итоги, журнал писал: «В числе фотографических картин, находившихся на выставке в количестве, более полутысячи, были работы таких высоких качеств, что публика воочию могла убедиться в том, что произведения русских фотографов стоят на высоком уровне и многие из них не уступают по своим достоинствам работам заграничных фотографов-художников... она посещалась публикою весьма охотно: за 14 дней существования выставки количество посетителей достигло свыше 2000 человек»⁵⁷. «Виды Крыма» были замечены обозревателем столичного журнала «Фотографические новости», который отметил, что одна из фотографий «отличается особенным изяществом и красотою»⁵⁸. Речь шла о сокорновском снимке волны разбивающейся о скалу вибрированном в синий тон (авторское название «Прибой во время бури. Алупка»).

Еще через год, в 1912, в тех же залах состоялась Вторая выставка журнала «Фотографические новости»,

⁵⁵ Десятилетие «Фотографических новостей» // Фотографические новости. 1916. № 12. С. 193.

⁵⁶ Там же, С. 198.

⁵⁷ Там же.

⁵⁸ Там же. 1911. № 2. С. 35.

имевшая огромный успех. На выставке, открытой под Августейшим покровительством великого князя Михаила Александровича и проходившей с 12 апреля по 4 мая, «было много шедевров, удивительных образцов фотографического искусства, фотографической техники и образцов применения фотографии к науке и жизни. Всего на выставке участвовало 223 экспонента, в том числе 165 русских и 58 иностранных; среди них были и мировые фирмы, и русские ученые, и талантливые фотографы-художники, и скромные любители»⁵⁹. На этой выставке Василий Сокорнов был удостоен малой серебряной медали Министерства торговли и промышленности.

1912 г. вообще выдался для Сокорнова удачным — помимо упомянутой серебряной, Императорское Дону-Кубано-Терское общество сельского хозяйства наградило мастера Большой золотой медалью «за высокохудожественное исполнение пейзажных фотографий», а харьковское отделение ИРТО вручило ему еще одну серебряную медаль. Но и это еще не все.

В 1912 г. было завершено строительство самого богатого и ухоженного в Крыму (после императорских дворцов) палаццо в имении Кореиз, принадлежавшем князю Ф. Ф. Юсупову графу Сумарокову-Эльстену старшему. Именно Юсупов в трудную для художника пору оказался тем самым человеком, который прозорливо оценил талант начинающего светописца и стал первым покупателем его фотографий. Произошло это при их случайной встрече в алупкинском писчебумажном магазине Девичинского еще в конце XIX в., с тех пор минуло немало лет, но мастер не был забыт, и теперь именно Сокорнову великосветский аристократ заказал съемку своего любимого имения. И художник с блеском справился с непривычной для него задачей — ведь архитектурная съемка имеет свою специфику, свои особенности, которые требуют и специальных знаний, и особого технического оснащения. Альбом с этими фотографиями хранится в Алуп-

⁵⁹ Десятилетие «Фотографических новостей». С. 204.

кинском государственном дворцово-парковом музее-заповеднике — так теперь называется бывшее владение князей Воронцовых, — и серия великолепных открыток с видами архитектурных сооружений кореизского имения, изданных в 1912 и переизданных в 1913, и 1914 гг. (самим владельцем «Кореиза»), свидетельствуют, что и тут талант не подвел мастера. Примеров такого чувства архитектуры, слитности ее с природной средой, такого умения передать все нюансы окружающего пространства и высочайшей культуры воспроизведения в отечественной фотографии этого времени не так уж много.

В том же 1912 г. известный ученый садовод-селекционер Л. П. Симиренко выпустил в свет книгу «Крымское промышленное плодоводство», получившую широкую известность среди российских садоводов. Над иллюстрациями к книге работал симферопольский фотограф-профессионал К. А. Князьков, но вошли в нее и 20 снимков Василия Сокорнова. Ученый писал в предисловии: «Благодаря сочувствию, проявленному к настоящему изданию фотографом-художником В. Н. Сокорновым в Алушке, этим тонким и чутким понимающим красот крымской природы, удалось оживить текст, поместив ряд автотипий его превосходных фотографий-картин, которыми он разрешил мне воспользоваться в качестве оригиналов, — и за это ему большое спасибо»⁶⁰.

Не менее благодарно было художнику и молодое Кубанское фотографическое общество (основано в 1810), которому в 1914 г. Сокорнов подарил цикл своих выставочных фотографий. На годичном собрании Общества его бескорыстный жест был отмечен особой благодарностью кубанцев. С Кубанью крымского мастера связывали давние дружеские узы — там жил и работал его приятель еще по Воронежу Федор Акимович Коваленко. Художник-любитель и страстный коллекционер изобразительного искусства, Коваленко в 1904 г. пере-

⁶⁰ Цит. по: Симиренко Л. П. Крымское промышленное плодоводство. Симферополь, 2001. С. XI.



во время бури. (Алупка)

дал свое собрание живописи городу, чем положил начало Екатеринодарскому художественному музею. Много лет спустя, когда в 1919 г. коллекционер ушел из жизни, его крымский друг отдал в дар музею (носящему имя основателя) свой эпистолярный архив и серию лучших отпечатков. «Меня радует, что они будут в музее, им не стыдно там быть», — писал Сокорнов в одном из писем о своих «Видах Крыма». В Краснодаре они бережно сохраняются и поныне.

Но знал Василий Сокорнов и зрительскую неблагодарность. В апреле 1914 г. в Симферополе фотографической секцией Крымского общества естествоиспытателей и любителей природы была организована выставка под названием «Салон художественной фотографии» с отделом научной и цветной фотографии. Если научный и цветной разделы были представлены только симферопольскими фотографами, то художественную фотографию демонстрировали известнейшие мастера из России, Европы и Америки. Душой художественного отдела, похоже, был страстный пропагандист нового взгляда на фотографическое творчество, почетный член РФО Николай Александрович Петров (1876–1940). Из его личной коллекции на выставке было представлено 18 работ ведущих мастеров из Америки и Германии. Еще 33 работы прислали сильнейшие фотографы Европы (это определило международный статус салона), среди них были новаторы-портретисты Рудольф Дюркоп (1848–1918), Никола Першайд (1864–1930) и Гуго Эрфурт (1874–1948). Россию представляли члены творческой группы «Молодое искусство» (Н. А. Петров, С. И. Саврасов, А. И. Трапани, Н. Ф. Мурзин), Воронежское фотографическое общество, шесть опытейших мастеров из Москвы и Киева и два крымских фотографа: Н. Я. Луценко из Симферополя и Василий Сокорнов из Алупки.

Подавляющее число представленных работ демонстрировали фотографию «новой школы». Каких только современных способов позитивной печати не было продемонстрировано на выставочных стендах! Озобром,

бромомасляный процесс, пигмент, вариации гуммиарабика: комбинационный гумми, гумми-декстрин, лучистый гумми, гумми Гохгеймера... Практически весь спектр существующих на тот момент техник и методик «благородной печати». Да и применяя «прямую» печать, авторы, в стремлении проявить свою индивидуальность, не стеснялись в выборе первоклассных фотобумаг — каталог пестрел экзотичными для провинциального уха названиями: «Ильфорд Бромона», «Платина», «Лейнер желтая», «Мат-альбумин», «Радийум-мат», «Атлас», «Угольная Фрессона», «Ортобром Геверт» и т. д. Увиденное в экспозиции просто ошеломило местную публику, газета «Южные ведомости» писала: «Пред зрителем проходят не снимки в общеустановившемся уже смысле, а галерея действительно уже художественных работ, тех работ, из которых каждая имеет яркий отпечаток творческой индивидуальности художника-фотографа. Каждый портрет, каждый пейзаж, чувствуется, проведены не только через целый ряд необходимых химических процессов, но и подвергнуты, кроме того, личной субъективной отделке художника, проведены через ту творческую призму, которая единственно и создает из снимка произведение художественной светописы»⁶¹.

Сокорнов, мастер «чистой фотографии», на салоне экспонировал 8 работ, напечатанных на великолепной альбуминной бумаге «Трапп и Мюнх», разработанной немецкими химиками специально для художественных целей. И оказался в мощной стае убежденных пикториалистов белой вороной, на которую и пришелся огонь критики (впрочем, авторы газетных статей, как правило, не называли его фамилию). Критики тем более несправедливой, что неприятие рутинной профессиональной фотографии вылилось на голову художника, творчество которого никогда не «сводилось не более, как к простой фотографически объективной регистрации, к чисто автоматической передаче окружающего». Публике не нра-

⁶¹ Цит. по: Фотографический листок. 1914. № 6. С. 103.

вилось, что «фотограф, воспроизводивший эти снимки, все-таки как-то оставался в тени, в стороне». Восторг, вызванный впервые увиденными работами иногородних мастеров, был так велик, что как бы достоверны и убедительны до документальности и вместе с тем глубоко индивидуальны не были работы местного автора, в них увидели лишь результат «автоматически-механического воспроизведения». С каким бы блеском не были напечатаны фотографии Сокорнова, какой бы чистотой не блистала их отделка, с какой бы силой образности не была передана в них крымская фактура, зрителям и критикам все было нипочем! Изображенное на фотографиях было до боли знакомо любому местному зрителю, да и сам автор был ему давно и хорошо знаком. Старо как мир: «Нет пророка в отечестве своем!»

Отметив большую заслугу общества Крымского общества естествоиспытателей перед отечественной фотографией в июньском номере столичного журнала «Фотографический листок», Ф. Ф. Рейн, подводя итоги прошедшего в Симферополе салона, писал: «Фотограф-художник не стеснен выбором ни методов, ни материалов, хотя бы они относились вовсе не к фотографии (светописи), а скорее к живописи, и в результате, быть может, доведет художественную фотографию до такого совершенства, что она действительно станет родною сестрой живописи... Давно ли художники отрещивались от фотографии, а теперь уже чувствуется поворот во взглядах»⁶². Таковы были ожидания, но суждено было произойти иначе — через месяц грянула Первая мировая война.

Помимо всеобщих бед, у фотографов и своя — нет никаких фотоматериалов. Российский рынок, питавшийся преимущественно плодами германской фотографической промышленности, опустел. Каталоги фирм, торгующих фотоматериалами и принадлежностями, запестрели объявлениями: «Впредь до восстановления торговых

⁶² Рейн Ф. Фотографическая секция Крымского общества естествоиспытателей и любителей природы в Симферополе // Там же. С. 104.

сношений с заграничными фирмами заказы исполняются только на предметы, имеющиеся на складах...»⁶³. В местностях, объявленных на военном положении, правительственным распоряжением было «воспрещено производство фотографических снимков». На Черном море военные действия развернулись в первый же год войны.

В год начала войны художнику Сокорнову — 47 лет, и надо как-то жить дальше. Как, на что и чем он жил в последовавшие годы? Бог ведает! Германская... Революция... Интервенция... Гражданская... Страна в нищете и разрухе... Там, в материковой России, уже с 1918 г. новая российская власть принялась реквизиловать помещения фотографических мастерских и павильонов. Правда, тогда Комитету фотографии и фототехники при Комиссариате народного просвещения удалось отстоять права фотографов на творчество: в 1919 г. специальное распоряжение Комиссариата за подписью А. В. Луначарского пояснило: «Принимая во внимание, что художественная фотография принадлежит к изящным искусствам, считаю нужным разъяснить, что на фотографов-профессионалов распространяются все льготы, установленные законами и обязательными постановлениями для художников...»⁶⁴. А в Крыму все еще шла война, войска Деникина и Врангеля сопротивлялись «комиссарам». После «великого исхода» и последовавшего за ним «красного террора», жизнь стала налаживаться по новым правилам и здесь. Можно было бы как-то работать, но «советская действительность» вторгалась в частную жизнь все больше и больше. В 1927 г. частные фотографические заведения были ликвидированы по всей стране.

Вот красноречивые слова свидетеля-современника о состоянии отечественной фотографии к 1927 г.: «Тяжелые материальные условия жизни, заботы о средствах для существования захватывают среднего работника-фото-

⁶³ Реклама товарищества «Иоахим и К» // Там же. № 9. С. 1.

⁶⁴ Цит. по: Шинова Т. Н. Фотографы Москвы — на память будущему. 1839–1930. М., 2001. С. 23.

графа целиком и не оставляют ему времени для забот о художественности выполняемых им работ. Несомненно также, что одной из важнейших в наше время причин этого является отсутствие нужного для выполнения работ материала. А выполнение текущей работы для фотографа-профессионала — вопрос пропитания. Получить хорошую, определенных качеств пластинку для работы является для русского фотографа теперь лишь заветной мечтой. Сплошь и рядом громадная затрата энергии, горячего желания что-то сделать, передать то, что чувствуешь, разбивается о плохо политую пластинку русского производства... То же самое с бумагой и оптикой. Бумаги заграничной нет, а бумага нашего производства далека от совершенства, да кроме того, ее трудно, особенно в провинции, достать... При таких обстоятельствах, при отсутствии фотолитературы, руководящих указаний, конкурсов, выставок и пр. и при неизбежной вечной борьбе за существование, энергия и возможность творчества у... фотографа отпадают, и не удивительно, что эта часть мастеров не творит, а, если можно так выразиться, ремесленничает»⁶⁵.

Но не только по частному предпринимательству был нанесен удар. Дискуссии о путях развития фотографии, носившие в прежние времена в основном эстетический характер, переместились в область идеологии. В красной Москве в 1928 г. проходила выставка «Советская фотография за 10 лет», идея которой «диктовалась социальным заказом великой юбилейной даты Октябрьской революции». Под эгидой Государственной Академией Художественных Наук для проведения выставки были объединены Русское фотографическое общество, Всероссийское общество фотографов и другие фотографические объединения (всего около 30 организаций). За год до вернисажа был создан экспертный совет и определены разделы: «В. И. Ленин в фотографии», «Фотохроника»,

⁶⁵ Эпштейн Л. Фотограф-художник и фотографическая техника // Фотограф. 1927. № 1–2. С. 5.

«Научно-техническая фотография» и, наконец, «Художественная фотография». Как Бог уберег Сокорнова от участия в ней? При подведении итогов выставки советские идеологи вдруг выяснили, что в течение первых 10 лет Октябрьской революции фотография в стране осталась под влиянием дореволюционной культуры, «что льстивый портрет, овеванный салонной романтикой, и красоты жестко разрушаемых революцией дворянских гнезд (курсив мой. — А. К.) составляет в большой мере ее содержание»⁶⁶. Выставка вылилась в форму непримиримого противостояния между мастерами теперь уже ставшей «старой» школы и новым поколением «подлинно советских фотографических сил». Победители называют произошедшее расколом, но по сути это был разгром. Многие бывшие соратники Сокорнова по искусству, мастера пикториализма, получили на этой выставке «почетные дипломы» и «похвальные отзывы», но для них, да и для самого РФО эта выставка стала последней. Новое государство не нуждалось в сохранении чуждой ему культуры⁶⁷.

Но надо было продолжать жить, и в 1929 г. 62-летний Сокорнов идет работать в только что образованное государственное издательство «Крымиздат». Логотип этого издательства — восходящее солнце — его рук дело.

Думаю, суммарный тираж одних только открыток с сокорновскими «Видами Крыма» к этому времени превысил сотни тысяч экземпляров, и, казалось бы, об обеспеченной старости можно не беспокоиться. Но не в этой стране! Постановлением ЦИК СССР 1929 г. авторские права на фотоснимки принадлежали автору сроком лишь до пяти лет, и то при соблюдении установленных формальностей (на каждом экземпляре должно быть обозначено имя, фамилия, местожительство фотографа, год выпуска в свет и т. д.). Этим же постановле-

⁶⁶ Советское фото. 1931. № 1. С. 3.

⁶⁷ Динамика численности РФО красноречива: в 1885 — 378 членов, в 1914 — ок. 1500, в 1926 — 180.

нием государство оставило за собой право выкупить у автора всякое произведение, уже выпущенное или не выпущенное в принудительном порядке⁶⁸. В 1930-е годы бесправный автор передал Крымиздату 1300 своих негативов, и в 1938 издательство выпустило фотоспособом «Виды Крыма» массовым тиражом в первый и далеко не в последний раз.

В 1937 г. «белая ворона» едва не стала красной: Сокорнов, после 23-летнего перерыва, вновь принял участие в крупной фотографической выставке. Прошло уже добрых две пятилетки с тех пор, как коллеги-фотографы «старой школы», ориентирующейся на общемировые ценности, заклеянные и вытесненные из общественной жизни, вели «тихое сопротивление», не желая воспевать революционные свершения в классовой борьбе. Визуальное пространство страны было заполнено исключительно пропагандистско-идеологическими образами. Я не знаю, какие именно работы экспонировал Сокорнов в Москве на выставке под названием «Мастера советского искусства». Говорят, что его участие было весьма успешным, говорят, настолько успешным, что он стал едва ли не официальным советским фотографом-пейзажистом. Это вряд ли! Вряд ли его «старорежимные» пейзажи, находящиеся в окружении работ победителей-модернистов, могли гармонично влиться в шеренги работ приверженцев социалистического реализма, превратившего фотографию в придаток государственной идеологической машины. Если и был успех, то скорее всего ни искусство, ни эстетика фотографии, ни даже идеология тут не причем. Просто его работы оказались на какое то время любы власти благодаря пристрастию к Крыму советских бонз, вкусивших к этому времени все прелести отдыха на госдачах и госкурортах Южного Берега. В любом случае, непрекращающаяся борьба за идейное содержание в пейзаже вскоре свела этот всплеск признания на нет. Ну, хоть в члены Художественного фонда СССР

⁶⁸ Постановление ЦИК СССР от 16 мая 1928 г.

успели принять! Спустя два года это очень пригодилось, когда друзья ходатайствовали о назначении 72-летнему художнику пенсии.

А еще через два года — опять война, оккупация, разруха и голод... Надо было жить, и в 1944 г. (в 77 лет!) он вновь взял в руки фотоаппарат и начал снимать выздоравливающих солдат и офицеров Красной армии, находившихся на лечении в крымских госпиталях...

В последние годы жизни старый мастер, пытаясь сохранить свои лучшие работы, подарил 100 фотографий государственному учреждению — Алупкинскому дворцу-музею. Увы! Вскоре после превращения госмузея в госдачу все дары сгинули.

В 1946 г. Василий Никандрович Сокорнов отдал душу Богу и упокоился на старом алупкинском кладбище. А образы Крыма, созданные мастером, из года в год все перепечатывались и перепечатывались по всей стране до тех пор, пока рынок не потребовал цвета. Но и тут желающих поживиться на готовом не убавилось, и, удовлетворяя спрос непритязательной советской публики, умельцы принялись вульгарно раскрашивать сокорновские фотографии и продавать в таком обезображенном виде все новые и новые тиражи. Безмерно опошленные и разменянные на гроши сокорновские шедевры едва проглядывали из под краски и ретуши примитивной полиграфии...

«Царская Россия недооценила этого выдающегося человека. В нашу сталинскую эпоху каждый способный человек имеет все возможности разносторонне развивать и совершенствовать свой талант». Нет, нет! Это не о Сокорнове! Это о другом великом мастере русской фотографии А. О. Карелине (1837–1906). «Карелин был лишен этой чуткой заботы о личности, о даровании. Он боролся один, не имея поддержки коллектива, против рутины за смелое, новое, живое»⁶⁹. Так советское искусствоведение

⁶⁹ Чудинов В. Андрей Осипович Карелин // Советское фото. 1939. № 8. С. 22.

отмечало заслуги старых мастеров, воспитывая новых. Карелин — слава Богу! — не дожил до «счастливой сталинской эпохи», а вот Василию Сокорнову добрую половину жизненного пути довелось пройти под циничной дланью «чуткой заботы о личности» пролетарского государства.

Только с середины 90-х годов XX в. в России, сбросившей оковы дискредитировавшей себя власти, началось переосмысление процессов развития русской художественной культуры миновавшего столетия. Лакуны в ее истории начали заполняться все новыми и новыми именами, лишь недавно попавшими в поле зрения историков и искусствоведов. Это совершенно необходимое движение и для создания целостной картины становления отечественной фотографии, познания собственных корней, и для рассмотрения русской фотографии в мировом контексте. «Переоткрытие» феномена творчества Василия Никандровича Сокорнова, несомненно, важный шаг в этом направлении.

2005

ИНТЕРВЬЮ. КУРСИВ МОЙ

Дмитрий Виленский — Александр Китаев

Первый раз я увидел фотографии Александра Китаева на небольшой выставке в фотомагазине на Литейном. Это было в 1983 г. Выставка запомнилась, но особенно запала в душу фраза автора о том, что все представленные фотографии есть только подготовка к работе, которая, может быть, состоится. В этой фразе весь Саша, его вечная неудовлетворенность, постоянно толкающая его двигаться дальше и выходить на новые рубежи.

Александр Китаев родился в 1952 г. в Ленинграде. Как профессиональный фотограф много работает в области архитектурной, технической фотографии и рекламы. Начиная с 1978 г. входил в различные фотообъединения и участвовал во множестве выставок того времени. Длительное и близкое знакомство Саши с широким кругом художников, прежде всего петербургских художников-графиков, закономерно привело его к освоению новых областей фотографии: абстрактной фотографии и фотограмм. В 1991 г. появилась серия работ «Игра с пространством», в которой Китаев на основе оригинальной, детально разработанной техники фотока (термин, придуманный автором и обозначающий фиксирование динамических следов различных растворов на поверхности светочувствительного эмульсионного слоя) создает особые абстрактные пространства, напоминающие акварели литовского художника-композитора Чюрлениса.

С 1992 г. Китаев сосредоточенно осваивает новую для себя технику фотограммы. Эта техника, по определению Мохоли Надя, «прежде всего интересуется пластическими манипуляциями света», и подобное понимание искусства фотографии вновь, после длительного перерыва, оживает в работах Китаева. Однако его снимки «без камеры» значительно отличаются от классических образ-

цов 20–30-х годов, когда преобладали более жесткие конструктивистские композиционные решения, построенные на пространственной игре теней предметов. В более романтических композициях Александра Китаева свет без помощи объектива выявляет бесконечную палитру разнообразных прозрачных структур и предметов. При этом они удивительно точно выявлены через тональный баланс каждой работы, усиленный благодаря уникальному, виртуозному тонированию отпечатка. За два года Китаев создал гигантскую авторскую коллекцию, которая в дальнейшем получила название «Тара INCOGNITA» или, говоря проще, «Тара неизвестная». В основном она состоит из фотограмм, сделанных с различных бутылок, с которыми, по важному замечанию Саши в документальном фильме «Фотopostscriptum», «хорошо работать, хорошо и отдыхать».

Параллельно с фотограммами Александром Китаевым создавались работы серии «Петергоф» (листы из нее существуют так же под названием «Тихий ангел пролетел»). В этой серии Саша как бы реализует свое новое понимание формально-композиционных решений на вполне традиционном материале — пейзажах парка XVIII в. в различные времена года. Этот материал великолепно стилизован под салонную фотографию XX в. и прочитывается в контексте сегодняшней культурной ситуации Петербурга как вполне акцентированный художественный жест в духе неоакадемических настроений, царящих в обществе, и «новоявленных культов чистой красоты».

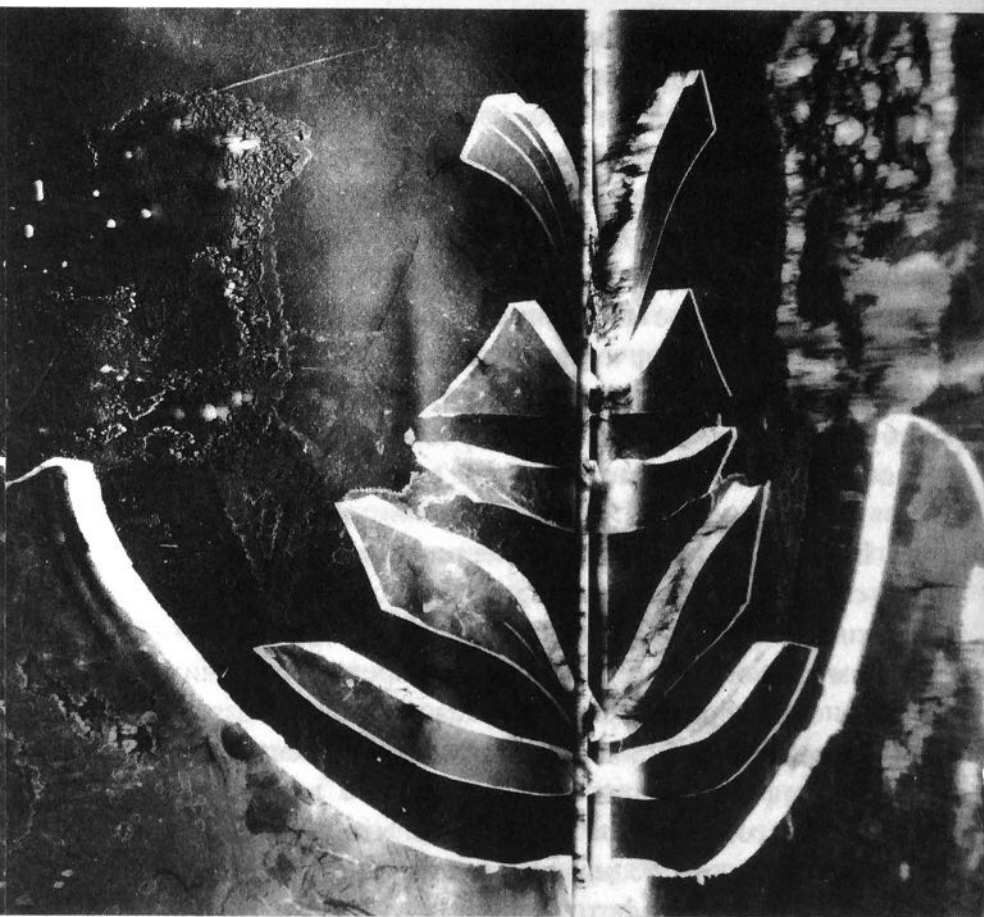
В 1993 г. Китаев становится активным членом петербургского объединения фотографов «Фотopostscriptum» и участвует в одноименной выставке в Русском музее. Его работы, напрямую корреспондируя с классической фотографией, стали необходимым элементом выставки, приоткрывающим одну из граней ее концепции.

Выставка «A posteriori» демонстрирует дальнейшую эволюцию Китаева в области фотограмм. Зрелость его последних работ, их актуальность в решении как эсте-

гической, как и философской проблематики фотоизображения позволяет автору воспринимать целостность мира как некую единую и в то же время многогранную «тень». Все это делает их созвучными традиции русской философской мысли, достаточно вспомнить Владимира Соловьева: «Милый друг, иль ты не видишь, что все видимое нами только отблеск, только тени от незримого очами», и недаром фотография самым парадоксальным образом является творчеством, способным запечатлеть тени — тень человека, тень предмета — на клочке фотобумаги, — вот искусство, которое являют нам фотографии Александра Китаева.

Д. В. Саша, мы с тобой давние оппоненты, однако в нашем сегодняшнем разговоре мне хотелось бы все-таки определиться с тем, что нас объединяет и подвести итоги нашим разногласиям. Ты — самый зрелый участник выставки «Фотопostscriptum» и наша разница в возрасте — 12 лет, всегда будет каким-то образом неизбежно влиять на разницу наших представлений о том, каким должно быть современное искусство и что это вообще такое. Однако то, что ты делаешь, твоя трехлетняя работа в области абстрактной фотографии и фотограмм, кажется мне необычайно актуальной в рамках моей концепции современной фотографии. Ибо современная фотография — это прежде всего выявление архаики модернизма и постмодернизма, либо нечто такое, что, собственно, к современным фотографическим средствам выражения имеет весьма опосредованное отношение. Вот уже несколько раз в моем монологе прозвучало слово «современный». Я специально проакцентировал его, зная твою осторожность по части таких определений.

А. К. Да, ничего я не понимаю — что современно, что не современно. Конечно, не может современный человек создавать вещи, соответствующие духу, скажем, XV в. Хотя текущий момент всегда сводится скорее к сегодняшнему дню, а понятие современности всегда спорно, «лицом к лицу — лица не увидеть».



А. Китаев. Фотограмма из цикла «Забывтый зодиак». 1990.

Д. В. Ты прав, когда мы оглядываемся назад и созерцаем творение истории, то в ней мы обнаруживаем постоянное движение и борьбу старого с новым. И очевидно, что критерии, по которым происходит естественный отбор в области искусства, определяются в каждый конкретный момент существования самой истории, и выявить их характерные особенности для эпохи, в которую мы сейчас существуем, мне кажется небезынтересным.

А. К. Только я не согласен со словом «бороться». Слово «борьба» более присуще уходящим. А новым — чего им бороться? Они делают свое дело так, как они его понимают. Современный художник убеждает в своей правоте своим творчеством. Борьба, в основном, происходит со стороны художников уже утвердившихся. Они обросли своими искусствоведами, которые на них кормятся, своими зрителями и покупателями, они начинают работать наверняка и в какой-то момент перестают быть художниками.

Д. В. Я согласен с тем, что в какой-то момент в карьере любого серьезного художника происходит одно событие — совершается акт потребления обществом его работ, и то, что до этого момента относилось к сомнительному понятию авангарда в искусстве, становится устоявшимся и зафиксированным. Тот художник, который находит в себе силы двигаться дальше, — это уже уникальное явление, каких в истории можно пересчитать по пальцам.

А. К. Да, это крайне сложно; я в этом убеждаюсь на примерах земляков-художников. Многие успокаиваются на каком-то минимальном уровне материального благосостояния и боятся его потерять. Со мной, наверное, проще. Я достаточно поздно начал фотографировать и всерьез интересоваться искусством и материально благополучным до сих пор не стал.

Д. В. Нет, Саша, твое постоянное, подчас маниакальное стремление к совершенству — это как раз то, чего недостает большинству современных художников, или то, что они столь быстро теряют. Слово «халтура» вполне определяет как минимум 90% производимого сегодня

повсеместно искусства. К тебе этот случай не имеет никакого отношения, и слава Богу.

А. К. У меня есть постоянное ощущение, что я еще ничего не сделал. Я постоянно недоволен своей работой. Так было десять лет назад, так и сегодня. Порой заходишь в очередной тупик и думаешь: «Ну, хватит, больше ничего из этого не получится!». А потом открывается нечто неожиданное, и двигаешься дальше. А вообще, жизнь как-то мешает творить. И так трудно совмещать это с зарабатыванием на хлеб! Да и с выставками тоже — не успел завершить какую-нибудь серию, как чувствуешь, «ведь там открывалась такая глубина, такой поворот темы...» А сделать удалось лишь на мизинец! Ну и теряешь интерес к тому, чтобы самому-то смотреть, не то что людям показывать. Если бы на выставке «Фоторепостскрипtum» возник вопрос — мне участвовать или кому-то другому отдать свои стены, то я отдал бы с радостью.

Д. В. К счастью, до таких проблем у нас дело не доходило и каждый участник выставки получил возможность представить свое творчество в достаточном объеме. Твоя же экспозиция стала синтезом двух тем — двух блоков пейзажей Петергофа и твоих ранних фотограмм. Это, на мой взгляд, было весьма серьезным решением — объединить две на первый взгляд столь различные темы в одной экспозиции. В связи с этим мне хочется, чтобы ты как-то прокомментировал свой творческий путь, как ты развивался, от чего к чему и насколько ты соотносишь свою работу с тем, что было сделано до тебя?

А. К. Фотография всегда очень конкретна. Я полжизни провел с фотокамерой, и привычка мыслить литературными образами (так учили), а не формами, объемами и пластикой стала в какой-то момент раздражать. Мне захотелось абстрактного мышления и свободы от фактического фотоизображения. Поэтому я поисками формы на фотобумаге неизбежно от чисто абстрактных вещей перешел к фотограммам.

Д. В. То, что ты говоришь, типично для очень многих фотографов, это стало даже каким-то общим местом —

ревность к свободе чисто художественного акта. Однако мало у кого эти чувства реализуются в работе, как это произошло с тобой.

А. К. Я сам этого не ожидал. Все началось для меня как попытка школы, хотелось потренироваться на новых формах, а вылилось все в появление alter ego, с совершенно новым восприятием мира и созданием картинок, которые все дальше отходят от фотографии.

Д. В. Тут я с тобой совершенно не могу согласиться. Разве ты не ощущаешь, что твоя работа с фотограммами — это чисто фотографический опыт, недоступный другим средствам выражения?

А. К. Нет, я так не считаю. Работая с фотограммами, я изучаю общие законы изобразительного искусства. Мне просто удобней делать это на фотобумаге. А по большому счету, техника в этих формальных вещах не имеет значения — важен результат.

Д. В. Неужели тебе безразлично, в каком контексте воспринимаются твои фотограммы, в контексте ленинградской школы графики или же в контексте чисто фотографическом, в контексте развития специфической техники фотографии без камеры?

А. К. Я никогда так для себя вопрос не ставил. Просто работал, а как потом будут рассматривать мои работы, собственно, уже не мое дело. Ты с одной стороны подходишь, а друзья-художники зовут в Союз художников вступать. Понимаешь, дело художника — сделать. Когда композиции картинок складываются у тебя в голове, стоят перед глазами, а показать — поделиться этим ты ни с кем не можешь, то как-то не приходит в голову спросить себя — зачем ты это будешь делать? С этим просто невозможно дальше жить — ты становишься неудобен окружающим, ибо становишься то злым, то раздражительным, и нет никакого желания поддерживать будничные разговоры или заниматься каким-либо другим трудом. Это мучает тебя до тех пор, пока, подчас уже перессорившись со всеми, не выскажешь все в Мир. А высказать удастся лишь языком, которым ты научился

более или менее адекватно выражать свое видение Мира при помощи инструментов, которыми тоже более или менее владеешь. Для меня этими инструментами являются луч света и лист фотобумаги. И тут как-то не до того, чтобы анализировать, как ты это постоянно делаешь, свое место в фотографическом мире.

Д. В. После твоих слов, Саша, мне остается, пожалуй, только перейти к монологу и постараться убедить публику и тебя самого в важности фотографического контекста твоей работы. Кроме того, мне бы хотелось на примере твоих фотограмм еще раз остановиться и разъяснить концепцию «Фотopostscriptum»'а, остановившись на некоторых чисто фотографических моментах творчества.

Слово «фотограмма» для большинства ценителей фотоискусства обладает особой, почти магнетической притягательностью. Прежде всего, это связано с тем, что эстетика фотограммы была разработана в героический период истории — расцвет эпохи модернизма, и имена художников, работавших в этой технике, такие как Ман Рей, Мохоли Надь, Зимин, Алвин Кобюрн и другие, прочно вошли в золотой фонд искусства того времени. Однако на мой взгляд, потенциальные возможности этой эстетики все-таки не были полностью реализованы из-за дикой спешки, которой предалось искусство на пути завоевания все новых, неисследованных способов творчества. После Второй мировой войны некоторые художники пробовали возобновить работы в этой области, даже использовали новые возможности цветной печати. Однако тот период практически не дал новых ярких имен. Мне посчастливилось видеть большую выставку, охватывающую практически весь период развития фотографии и специально посвященную фотограммам. Она состоялась в октябре 1992 г. в Бостоне, в музее MIT. К тому времени я уже знал твои первые опыты в этой области и еще раз убедился, что они вполне могли присутствовать на той замечательной выставке, ибо представляют вполне определенный вклад в развитие некоторых фундаментальных особенностей этой уникальной эстетики. Ее

развитие, как и всей постмодернистской фотографии, еще совершенно не истощено и таит в себе массу волнующих нереализованных возможностей.

А. К. Конечно, фотография, фотопроцессы — это техника, и в каждой технике находится свое творческое выражение. При всем потоке новых технологий в искусстве, старые тоже не умирают, пока существуют люди, любящие их как инструмент самовыражения. И все-таки, мне кажется, вопросы о технике второстепенны — занимаясь искусством, невозможно не задумываться о Мироздании. (И о Боге в том числе...) Когда видишь фотографии Земли из космоса, то наблюдаешь те же структуры, что удастся получить в фотограммах, посмотришь в микроскоп, на срезы камней, например, и — то же самое; меня все это очень волнует: эти структуры — как бы первооснова вселенной.

Д. В. На это обращал внимание и Ман Рей, только он, в отличие от тебя, мог вдохновляться только видами с аэроплана. А французский художник Пикабия оставил нам замечательную цитату, своего рода манифест фотографии, как проявление чистой световой энергии. В 1914 г. он писал в письме к Альфреду Штиглицу: «Свет — это все, что нам нужно. Свет поглощает объекты. Объекты обладают ценностью только благодаря свету, который омывает их. Сущность его только отражение и аспект универсальных энергий. Из взаимоотношений отражения и вызвавшая его причина, которая есть ничто иное, как светящаяся энергия, рождается то, что мы неправильно именуем объектами и, таким образом, приходим к бессмыслице, называемой — “форма”». Этот текст, без всякого сомнения, близок теме о духовном в искусстве. Каждый художник ощущает себя творцом своего особого мира. Именно этим и притягательно художественное творчество и корни искусства имеют духовное происхождение, о чем многие сегодня забывают. В этом плане наши усилия в фотографии — это своего рода борьба за экологию в искусстве, борьба против загрязнения мира дешевыми, невыношенными произведениями, против

различного рода конъюнктуры и халтуры, отнимающих у человека те ценности, которые ему еще дороги и за которые стоит и хочется бороться. При этом, конечно, не следует забывать о том, что мы должны их наполнить новым, современным звучанием, которое приходит не из следования потребам времени, а из противостояния ему.

1993

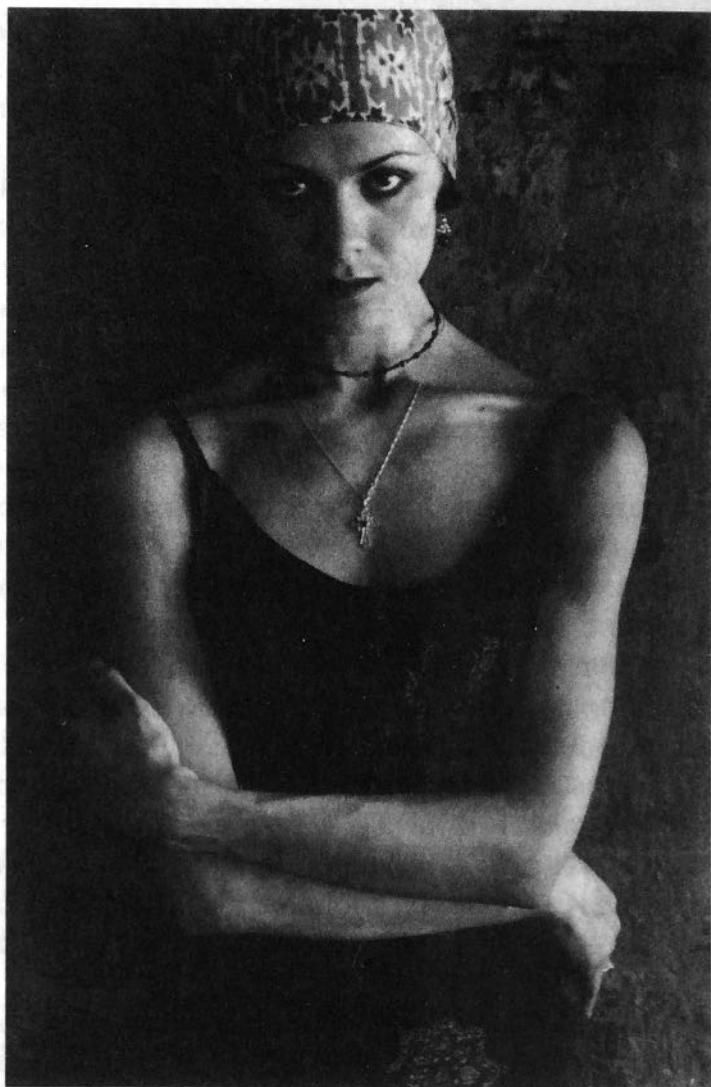
Зинаида Арсеньева — Александр Китаев

Балет Мариинского театра — такая же достопримечательность Санкт-Петербурга, как Эрмитаж, Летний сад или улица Зодчего Росси, где по прихоти судьбы находится Вагановское училище. Каждый петербуржец, который проходит мимо Мариинки или идет по улице Росси, самой совершенной по пропорциям в мире, невольно распрямляет спину, да и походка обретает легкость и изящество даже в гололед. Наш балет... Мы гордимся им, он принадлежит к классическим традициям Петербурга, как его архитектурные ансамбли и памятники.

«Я семь или восемь раз смотрела в Мариинском театре «Лебединое озеро»», — призналась г-жа Лидия Хенеман — супруга генерального консула Королевства Нидерланды, которой в день рождения фотограф Александр Китаев подарил новенький календарь «Звезды Мариинки». Тогда мне удалось лишь бегло посмотреть новое произведение известного питерского фотографа, но уж потом, у него в студии, я изучила «Звездный» календарь досконально. И, кроме того, увидела множество портретов наших знаменитых балерин, которые в календарь не вошли. Эти отвергнутые снимки было бесконечно жаль, хотя они, конечно, не пропадут: пополнят «портфолио» балерин и, может быть, будут показаны Александром Китаевым на какой-нибудь его выставке.

Фотографу удалось сделать не просто портреты звезд, но и создать блистательный образ того, что мы гордо называем Мариинским балетом. Ульяна Лопаткина, Диана Вишнева, Юлия Махалина, Анастасия Волочкова, Жанна Аюпова, Алтынай Асылмуратова, Ирма Ниорадзе, Майя Думченко, Светлана Захарова — плеяда петербургских звезд. Каждая — индивидуальность (имена-то какие!) и каждая — красавица. Я, как и многие из нас, привыкла к совсем иным, рекламным, снимкам. Наверное, Китаеву, и любому другому фотографу, было бы проще сделать рекламный календарь по давно отработанному шаблону: цветные, яркие фотографии, гляцевая бумага, балерины в пачках и атласных туфельках, запечатленные на пуантах, во время «душой исполненного полета» — прыжка или 32 фуэте. Он сделал все не так. Начнем с того, что все фотографии не цветные, а изысканные черно-белые. Он не стал снимать балерин танцующими, на сцене. Не пошел он и по пути, открытым Эдгаром Дега, показывающим танцовщиц усталыми, измученными, с натруженными мышцами и стертыми в кровь ногами. Китаев сделал портреты девяти прекрасных женщин (остальные «три месяца» — танцовщики-мужчины, но их, пусть не обидятся, оставим «за кадром» — ведь и древние греки почитали лишь девять муз).

Когда смотришь на эти фотографии, поражаешься тому, каким совершенным может быть человеческое тело. И еще — думаешь о хрупкости этой красоты, ее бренности. Звезды нового поколения разрушают миф о некрасивости балерин. Ни тебе аскетичных, изможденных лиц, ни подчеркнутого пренебрежения к собственной красоте-некрасоте, ни зализанных волос, стянутых на затылке в тугие пучки, именуемые в народе «фигами». Перед нами красивые, модно одетые, искусно подкрашенные и причесанные, ухоженные женщины. Если они не в балетных костюмах, то в чрезвычайно дорогой, модной одежде — шелка, меха, духи...



А. Китаев. Портрет балерины Ульяны Лопаткиной. 1997.

З. К. Саша, мне хочется понять, почему снимая балет, ты обратился к портрету. И вообще, почему портрет является на сегодняшний день одним из доминирующих в твоём творчестве жанров. Ты же бываешь на выставках современного искусства не реже меня и, наверное, заметил, что портрет исчезает. На выставках портретов почти нет. К этому «антикварному» жанру обращаются порой только бывшие мэтры соцреализма, студенты Академии Художеств да еще художники, рисующие на Невском. Портрет вымирает.

А. К. Этот жанр — вечен. Портрет не исчезнет никогда, потому что каждого человека на этой планете интересует прежде всего он сам, он сам в предлагаемых или в предполагаемых обстоятельствах. Другое дело, что портрет не годится для царящих в современном искусстве изысканных интеллектуальных и формальных постмодернистских игр. Многим художникам сейчас важно как можно громче крикнуть «Я!!!». И им даже неважно, есть ли эхо. А в портрете художник всегда оказывается на втором месте, на первом — персонаж. И портрет адресован завтрашнему, как минимум, дню. И портрет предполагает, как минимум, владение ремеслом, школой. А для современного искусства все это «не актуально». Вот поэтому-то многие художники и не занимаются сегодня портретом. Я же — в арьергарде. Для меня «актуальность» применительно к искусству — слово бранное.

Толчком к занятию портретом послужило горькое обстоятельство — гибель прекрасного человека и фотографа Феликса Титова в Чечне. Тогда я и мои коллеги хватились, стали рыться в своих архивах и обнаружили, что портретов-то его хороших и нет, все какие-то случайные кадры. Я подумал тогда: как же так вышло? Если мы, фотографы петербургские, не будем снимать своих друзей, знакомых, близких, среди которых так много талантливых, неординарных людей, то кто будет это делать? И я решил, что буду снимать всех, кто приходит ко мне в студию. Так мало-помалу я и втянулся в этот жанр.

Студия у меня появилась три года назад. Я объявил среду «днем открытых дверей», и ко мне приходило неимоверное количество людей. Разговаривали, пили чай, смотрели фотографии, и я снимал. То есть появились идеи, которые можно было реализовать через портрет, вот я и занялся этим жанром. Хотя портретистом я себя не считаю до сих пор. И при том, что у меня за плечами уже несколько десятков всевозможных выставок, впервые я выставил портреты лишь в прошлом году. (Зато — сразу в Манеже. — З. А.). Мои портреты — это просто трехлетние «штудии в студии». Именно так и называлась эта выставка. А в прошлом году, несмотря на «открытые двери», злоумышленники пришли ко мне через окно и унесли все, что так необходимо для студийной съемки. От этого визита я не оправился до сих пор, и мне приходится обходиться при съемке совсем скромным инструментарием. Зато — больше думать.

З. А. Работая над этой серией портретов ты как-то старался раскрыть внутренний мир своих персонажей, заглянуть в их душу?

А. К. Мы привыкли к тому, что портрет — это нечто психологическое. Все ждут от портрета не только внешнего сходства, но и психологии, «раскрытия внутреннего мира человека». Честно могу сказать: мне до этого нет дела. Для меня портрет — вещь возвышенно-парадная. Я никогда не позволю себе использовать реальный, живой персонаж для каких-то своих формальных изысков, экспериментов. Я к каждому человеку отношусь с должным пиететом, и мне совершенно не важно, кто передо мной: звезда или бухгалтер, добрый человек, или злой — все Божьи создания. И я ничего не хочу знать заранее. Для меня важнее всего визуальная информация, а не «литература». Идеально — не знать ничего.

З. А. К тебе обратились, чтобы ты сделал серию фотографий для календаря «Звезды Мариинки» случайно или ты театрал, любишь балет?

А. К. В Мариинский театр я, конечно, как и большинство петербуржцев, ходил, но было это давно. Могу при-

знать, что ни одну из нынешних звезд балета Мариинки я не видел на сцене, а многих не знал даже по фамилии — так был далек от этого мира. Это не значит, что я разлюбил театр, просто жизнь у меня такая сумасшедшая, времени не хватает даже на реализацию собственных проектов. Если на выставки я еще стараюсь выбираться, то в театр — никак не получается. Прежде чем взяться за работу, я просмотрел те балетные фотографии, что мелькают в прессе, в буклетах, в книгах о балете. И понял, что все это меня совершенно не устраивает.

З. А. Почему? Так плохо снимают у нас балет?

А. К. Да ведь не только у нас... Балет снимают, как спорт — «ловят мгновение». Но ведь в балете важна не кульминация, например, прыжка, а все движение — и до, и после, и вся окружающая мизансцена. А когда из всего этого выхватывают подпрыгнувшую балерину в окружении совершенно случайных, хаотичных цветных пятен — это уже не балет и еще далеко не фотография. Когда мне предложили этот заказ, я твердо знал, что не буду ничего «ловить», буду «лепить».

З. А. С кого из балерин Мариинки начался твой «звездный календарь»?

А. К. Первой была Жанна Аюпова. Жанна — поразительная красавица и при этом прекрасной души человек. Мне очень повезло, что первой была именно она. Мне с ней было замечательно интересно работать, и она мне очень помогла. Ведь я совсем не был уверен, что то что я задумал, окажется возможным реализовать «в материале». Жанна вселила уверенность — все реально. И еще вселяло уверенность и надежду на успех то, что я знал — дизайном календаря будет заниматься один из самых культурных и опытных художников Петербурга Александр Веселов. Ведь в подобном проекте львиная доля успеха по праву принадлежит дизайнеру, его вкусу и профессионализму. Работал Саша с большим воодушевлением и участием, что очень помогло мне.

А надо сказать, что у многих балерин, приходивших ко мне, была аллергия на фотографию. Они все уже име-

ли немалый и по большей части отрицательный опыт фотографирования. Я видел рекламные буклеты, я понимаю их. Потом они мне говорили, что неплохо снимает балет Нина Алаверт. Я нашел ее книгу и разочаровался. А о ней говорили чуть ли не как о единственной, понимающей суть балета. Балерин снимали слишком часто и слишком плохо. Они не хотели сниматься, их просто заставляли позировать мне. Мне нужно было это как-то преодолеть. Это очень мешало.

З. К. Как же тебе удалось «растопить лед»? Ты разговаривал с ними? Использовал какие-то допинги для расслабления — музыка, 50 грамм коньяку?

А. К. Да нет же, никаких допингов! Они же профессиональные актрисы и могут быстро сконцентрироваться, сосредоточиться. Им нужно было этого только захотеть. Я просто говорил им, что мне бы хотелось сделать достойный их красоты портрет. Такой, чтобы потом их правнучки, восхищенно восклицали: «Ну и красавица моя бабка была!». Вероятно, это вызывало взаимную ответственность.

Передо мной были принцессы. Балет — это не только «ужимки и прыжки», фуэте и жэте, это удивительная пластика, музыка линий, удивительная «архитектура» человеческого тела, грация. Балерины Мариинки — поразительно красивые женщины, элита, таких редко где еще увидишь.

З. А. Я заметила, что одни сняты в балетных костюмах, другие — в обычной, светской одежде. От чего это зависело?

А. К. Костюмы они приносили с собой. Это было одно из условий, которое я поставил.

З. А. Как влиял костюм на фотографию?

А. К. Театральный костюм заставлял их играть какую-то роль, создавать образ, ему соответствующий. «Светская», «цивильная» одежда позволяла расслабиться, быть самими собой. Если честно, мне в моей портретной практике ужасно не хватало людей красиво одетых. Сегодня институт парадной одежды умирает. Из десяти

женщин девять говорят, что у них нет длинного вечернего платья. Даже в театр, в ту же Мариинку ходят в чем попало, как в дешевую «киношку». Мне это не нравится. А красивая одежда на балеринах была мне необходима, ведь я снимал фей из прекрасной сказки.

З. А. То есть ты намеренно «держал дистанцию» между собой и моделями? Старался не отделять их от персонажей, которые они создают на сцене?

А. К. Да, конечно. Дело не в персонажах, персонаж — уже дистанция. Дело в принцессах. В наше время, увы, дистанция между принцессой и дворником стала исчезать. Съёмки календаря как раз пришлись на то время, когда погибла принцесса Дианы. И это было ужасно. Каждый считал себя таким же, как она. Ведь можно было узнать в подробностях, как она страдала от депрессии, булимии, ревности, как ее не любил муж, как предал возлюбленный. И это смаковали все СМИ. Все это снижало ее, все позволяло миллионам людей поставить знак равенства между собой и принцессой. Я противник подобных тождеств. В этот момент я был в Греции и не знаю как у нас, но там целую неделю весь телевизионный эфир был занят этой историей, и прекратилась эта вакханалия лишь после победы Афин в конкурсе на звание будущей Олимпийской столицы. Тогда принялись за другое...

Мне хотелось удлинить дистанцию между балеринами, этими принцессами балета, и зрителями, показать, что балерина — небожительница.

З. А. Тебе повезло, что ты мало знал их. Увы, должна разочаровать тебя, «небожительницам» тоже свойственны недостатки. О театральном закулисье много чего рассказывают: эта конкуренция, эта борьба за роль, капризы, тщеславие, сумасшедшие поклонники... Кроме того, многие балерины нового поколения — вполне независимые женщины с хорошей деловой хваткой и компетентны в том, что касается контрактов, гонораров... Моя коллега написала об одной звезде, принцессе, которую ты снимал, статью вполне комплиментарную. Но кому из читателей интересны одни комплименты и восторги? Нужны

и некие подробности из жизни звезд: за кем замужем, у какого модельера одеваются, в какой квартире живут и т. п. Звезда просила журналиста не упоминать о чем-то, что входит в сферу личной жизни, так, мелочь какая-то. Под давлением редактора моя коллега все же упомянула о «тайне», вскользь, мимоходом. И знаешь, что было? Ей и звезда звонила, и поклонницы ее сумасшедшие. Много нервов испортили. А ты говоришь — принцессы.

А. К. Но ведь должна же быть на вас какая-то управа. Ведь просили не писать? Просили! Значит твоя журналистка сама виновата.

З. А. Да, как сами виноваты несчастные папарацци, оказавшиеся под мостом в момент гибели принцессы Дианы. А я лично, из солидарности к своему цеху, считаю, что журналисты просто делают свою работу. По моему, звезды и журналисты просто ведут такую захватывающую игру: одни делают вид, что хотят скрыть от всех свою частную жизнь, другие стараются узнать об этом любой ценой. Извини, но если ты знаменит и хочешь быть знаменитым как можно дольше, надо понимать, что интервью, статьи в газетах, снимки, репортажи по телевидению — плата за право быть не таким, как все. Если бы ты снимал не рекламный календарь, а, скажем, репортаж «За кулисами», ты тоже старался бы узнать захватывающие подробности о своих принцессах: кто кого любит, кого ненавидит, и т. п.

А. К. Извини, это все не про меня. И если есть жертвы — это уже не игра, а война. А все присущие женщинам капризы и недостатки не мешали греческим богиням оставаться в глазах греков небожительницами и не побуждали брататься с ними на Олимпе.

Конечно, общаясь с балеринами, я невольно стал все больше узнавать о театральных внутренних проблемах, конкуренции и т. д. «Желтый» журналист радовался бы, а мне все это только мешало. Повторю, для меня каждый человек — Божье создание, и я не в праве судить. И все же, поверь, перед моим объективом перебивало невероятное число самых разных людей, балерины — это

совершенно особые люди. В общей массе люди не таковы. Я говорю сейчас даже не о внешнем совершенстве. Видимо, все эти балетные школы, вся эта невероятно трудная балетная жизнь с молодых ногтей формирует их характер, культивирует, воспитывает в них индивидуальность. А это и есть самое ценное в человеке, занимающемся искусством. Большинство людей — другие, они стремятся подражать, быть «как все». Это нивелирует, это — скучно.

З. А. Трудно ли было их снимать?

А. К. Снимать всегда трудно. Фотограф всегда работает в неблагоприятных условиях. Мастерство в том, чтобы реализовать максимум «благоприятных». Вся жизнь балерин в движении, в динамике. Им очень трудно зафиксировать движение, позу, жест, улыбку. У фотографии свои законы. Парадокс в том, что невозможно схватить, выхватить мгновение — его можно только выстроить, вылепить. Сегодняшняя техника позволяет, например, отснять танец на видеопленку, а потом остановить и выбрать любое мгновение. Казалось бы — что проще! Но ничего не получается! Все рушится, того нужного, единственного кадра, как правило, и нет. Это очень похоже на то, какая разница между концертной и студийной записью музыки.

Кроме того, когда снимаешь обычного человека, то, бывает, минут сорок пытаешься «положить ему на место», например, руку. А тут приходит Юлия Махалина, я говорю ей: «Рука как-то не так лежит», и она за одну минуту выдает мне целый каскад великолепных жестов, каждый из которых хочется снять. Но беда в том, что невозможно сказать: «Вернись к варианту восемь». И тем не менее мне в этих съемках больше приходилось выбирать жесты, чем искать. А это уже большое облегчение в работе.

Были и другие проблемы, и не все удалось преодолеть. Но поскольку газета твоя не для профессиональных фотографов, говорить об их мы здесь не будем.

З. А. Остались ли они довольны своими портретами?

А. К. Не все. Некоторым хотелось иметь что-то похожее на фотографию в паспорте, только получше. Тут, конечно же, и моя вина. Съёмки проходили в постоянном цейтноте, и не всегда мне удавалось сделать убедительную фотографию. У них очень напряженная жизнь, постоянные репетиции, спектакли, гастроли, почти нет свободного времени и выбрать два часа для съёмки невероятно трудно. А мне невероятно трудно уложиться в два часа, тем более, если видишь человека впервые. Правда, практически все они приходили ко мне еще не раз.

З. А. И во второй раз они казались тебе принцессами?

А. К. Они всегда принцессы, поверь. То, что мы покупаем с ними в одной булочной хлеб, не означает, что они такие же, как мы. Эти девочки с измальства очень много и очень трудно работают. И эта работа — не работа по накачиванию мышц, их труд духовен, они художницы.

З. А. Забавно, ты говоришь о духовности, а ведь существует предрассудок, что актеры — в большинстве своем, за редким исключением, явно не интеллектуалы, особенно балетные, работающие не головой, а ногами.

А. К. В таком случае и музыкант, и живописец создают свои произведения руками, означает ли это, что они не думают? Я же потом посмотрел их в «деле». Ведь на сцене же сразу видно, где кордебалет, а где художник, личность.

З. А. Они так красивы, совершенны, таинственны, знамениты, и эта тишина в студии, и аромат французских духов, и шепот шелка. Не влюбился ли ты в кого-нибудь из них — так, платонически?

А. К. То, что мы работали вместе (Саша начинает сердиться), еще не дает мне права навязывать им какой-то личный контакт и тем более заглядывать к ним в спальню, даже через замочную скважину.

З. А. Твои бесконечные разговоры о принцессах напомнили об эпатажном альбоме группы «Колибри», которых ты тоже снимал. Помнишь, как они хотели назвать свой новый альбом? Из уважения к читателям не буду приводить здесь оригинальное название, но смысл его

сводится к тому утверждению, что принцессы, мол, никогда не ходят в туалет.

А. К. И девушек из «Колибри» я старался сделать на снимках как можно более возвышенными и красивыми, сделать их принцессами, другое дело, что это не совпадало с их тогдашним имиджем.

З. А. И все же ты строг к себе излишне, ведь и принцессы порой выходят замуж, и влюбиться в них имеет право каждый.

А. К. Да-да, увы, весь мир не желает сохранять дистанцию, и люди, желая поднять себя в собственных глазах, цинично и нагло относятся к звездам как к своей собственности...

Календарь отживет свое вместе с годом 1998. Но портреты, которые сделал Александр Китаев, на мой взгляд, переживут и год, и век. Фотограф — как рыцарь в сверкающих доспехах, упорно называет балерин Мариинки принцессами, феями, небожительницами. И все же, увы, они всего лишь создания из плоти и крови, и их красота подвержена увяданию, как все на этой земле. Грустно. Но этот календарь с портретами прекрасных балерин, думаю, принадлежит истории — и балета, и петербургской культуры конца XX в. Фотограф сумел запечатлеть красоту, похитив ее из плена времени и сделав достоянием вечности. С чем мне и хочется его поздравить. А сплетни из жизни звезд? Так и быть, обойдемся без них.

1998

Юлия Иванова — Александр Китаев

Ю. И. Как бы вы объяснили то, что художественная фотография, занимающая в западном интерьере место не менее почетное, чем живопись и графика, почти совершенно не играет этой роли у нас?

А. К. Вернее было бы сказать, что художественной фотографии в интерьере у нас нет так же, как живопи-

си и графики. Как нет и самого интерьера. Потому, что нет дома, принадлежащего тебе и твоей семье навсегда. Мы же как на минном поле! Но сейчас появляются собственники жилья, появляется и потребность в интерьере.

Кроме того, искусство у нас многие годы воспринималось как явление музейное. В этом смысле художественной фотографии «не повезло»: в отличие от Запада, в России ее не собирали ни музеи, ни коллекционеры. Фотография присутствовала как документальный материал в исторических, например, музеях. Вроде бы была «не совсем» искусством. Сейчас в Петербурге открывается все больше выставок, фотохудожники становятся знаменитостями. Но по-прежнему нет специальных отделений в художественных ВУЗах, нет искусствоведов, которые изучали бы эту область...

Ю. И. То есть в российском сознании еще не укоренилось представление о фотографии как о явлении искусства?

А. К. Есть иллюзия общедоступности. Луначарский сказал как-то, что каждый человек будет владеть фотоаппаратом, как авторучкой. Но какой процент владельцев авторучек способен написать роман? Да хотя бы толковое письмо... Только обладатели фотоаппаратов гораздо меньше это сознают. Непонимание художественной ценности авторской фотографии приводит к тому, что во многих журналах не стесняются подрезать снимок, если он «не лезет» в формат. Картину так «подкоротить» не пришло бы в голову.

Ю. И. Художественная фотография — чаще всего черно-белая...

А. К. Потому, что она более субъективная, «авторская». Монохромность — это уже переход к условности, и здесь больше возможностей для создания иной, художественной реальности. А цветная фотография более информативна, документальна, и потому она труднее приживается в «чистом» искусстве. Она чаще играет «прикладную» роль — в рекламе, например.

То, что цветная фотография стала общедоступной, не идет на пользу семейным фотоальбомам: услуги «Кодака» оперативны и удобны, но исключают творческий подход, ориентированы на стандарт. К тому же цветные красители, в отличие от солей серебра, недолговечны, они быстро выцветают в рамке.

Ю. И. Похоже, что традиция заказывать фотопортреты у лучших мастеров окончилась вместе с эпохой Буллы.

А. К. В ту эпоху клиентами таких мастеров были представители среднего класса (которого у нас сейчас практически нет) и интеллигенция (самая нищая, обездоленная теперь категория). Многие ли смогут заплатить 100 долларов за фотопортрет? А дешевле такая работа стоить не может, ведь она требует времени, огромного творческого напряжения.

Ю. И. Насколько престижна работа фотохудожника на Западе? Как там художник находит своего покупателя, коллекционера?

А. К. Там развита система связей между художником и потребителем. Только в Нью-Йорке — 50 фотогалерей, каждая из которых ведет свою политику, имеет свое лицо. Соответственно, имеет и свой контингент посетителей и покупателей. По престижности профессия фотомастера стоит в первой двадцатке. У нас же нет ни одной галереи, которая специализировалась бы на фотоискусстве. Художнику и заказчику попросту трудно найти друг друга, ведь поиск «своего» автора на выставках требует времени и усилий.

Впрочем, у зарубежной практики есть и минусы. Развитый арт-рынок заставляет фотохудожника занимать строго определенную нишу, быть узнаваемым. Непредсказуемость здесь опасна «потерей лица». Есть, конечно, люди независимые по своему творческому темпераменту, но их единицы. В основном держатся за тот имидж, который уже принес успех. А мы свободны в этом смысле.

Ю. И. Как Вы, автор необычных пейзажных снимков Петербурга, ощущаете сегодня взаимоотношения Города

и горожанина? В русской классической литературе он — представлял равнодушно-холодным в своей гармонии, беспощадным к «маленькому человеку». Но Город, лишенный столичного ореола, не вполне стерший еще печать отверженности, — не стал ли иным по отношению к жителю?

А. К. По-моему, он остался прежним. Петербург для меня — вне времени, и я стараюсь передать неизменную духовную сердцевину этого города как Личности. Она противоречива, эта Личность. Умиротворенная гармония ландшафтов... Но город тяжел по своей внутренней, психической жизни. Не говорю уже о климате...

Ю. И. Сегодня Петербург меняется. Горожане радуются чистоте и ухоженности, но иногда с иронией говорят о «пафосе евроремонта». Нет ли у Вас ностальгии по тому Ленинграду, в котором мы жили еще лет десять назад?

А. К. Петербург снова становится тем роскошным, комфортным центром европейского типа, каким он создавался. Но и чувство некоторого дискомфорта объяснимо. Раньше мы могли войти почти всюду, и почти всюду увидеть одно и то же. Теперь появилось много такого, что не для всех. Но Петербург и был таким, когда был Петербургом. Кроме того, нам тяжело привыкнуть к ломкой привычных жизненно-бытовых маршрутов. У Беллы есть рассказ «Город знакомых лиц». Человек после войны возвращается в Кельн, в свой родной город. Все разрушено, кроме привычных связей. Булочная, например, там же, где и была всегда, и покупателя встречает если и не сам старый булочник, то его повзрослевшие дочери. Значит, все остальное тоже восстановимо... А у нас утрачено чувство стабильности. Всегда здесь была булочная, и вдруг — парикмахерская. А через месяц это уже почему-то кафе.

Но, с другой стороны, западная неизменность уклада, распределенность и пред-распределенность по-своему давит. Равно как и назойливая ухоженность, «измельченность» европейских ландшафтов. Иностраннных ту-

ристов недаром манит Петербург с его огромными пространствами воды и неба. Ведь у нас здесь все — неустоявшееся, движущееся, по-настоящему живое.

1999

Интервью журналу «Арт-Электроникс»

Art: Какое-то время Вы работали фотографом на судостроительном заводе. Вы выставляли что-то из того, что снимали тогда?

А. К. Я действительно 20 лет проработал на предприятии, где занимался документальной съемкой. Но никогда «по службе» я не делал снимков, которые стал бы экспонировать как художник.

Art: Вы работаете обычно в традиционных жанрах: натюрморт, пейзаж, портрет. Вам не тесно в этих рамках?

А. К. Любопытно, что первым из «традиционных» жанров вы называете натюрморт. Однако традиционного натюрморта я никогда не делал. Я работал и работаю в технике фотограммы, редкой и необычной. А в остальном вы правы, я консервативен. И я не знаю никого, кто делал бы фотографии «без образа» или с «открытым» сюжетом.

Постановочные снимки я делаю крайне редко. И это чаще всего портреты.

Рамки каждого жанра, несомненно, тесны. Но если вы посмотрите работы мастеров, и старых, и новых, то увидите, что почти все они остаются моножанровыми. То есть они «держали себя в рамках». В зависимости от того, о чем хочется говорить сегодня, я выбираю тот или иной жанр. Впрочем, смею заметить, жанр редко существует в своей жанровой чистоте.

Art: Как Вы выбираете место съемки?

А. К. Я снимаю у себя в студии или в пространстве любого города или страны. Места я не выбираю, скорее

они выбирают меня. (Тут я солидарен с Бодрийяром.) Наступает момент, когда возникает некий резонанс. То есть то или иное пространство, когда опознает во мне своего, стремится мне понравиться и у меня сфотографироваться. А я, в свою очередь, стараюсь ему угодить и сделать фотографию как можно корректней.

Art: Где бы Вам хотелось поснимать?

А. К. Куда занесет, оттуда я и привезу свои фотографии. Мне все равно, где снимать, всюду найдется то, что захочет быть запечатленным мной.

Art: Какими аппаратами Вы пользуетесь?

А. К. У меня два «узкоплечных», репортерских, фотоаппарата и 4 объектива к ним. Одной камере — за двадцать, другой — за тридцать лет. Всю съемку, процентов на 95, выполняет более молодая.

Art: Расскажите об издательстве «Арт-Тема», которое Вы основали в 2000 г.

А. К. Это был небольшой эпизод, одно из моих многочисленных увлечений. На отечественном книжном прилавке тогда совсем не было книг по фотоискусству. И «Арт-Тема» выпустила шесть небольших авторских фотоальбомов, доступных по цене и по объему, как раз таких, чтоб представить цельный проект.

Наша страна слишком долго находилась в изоляции. Мы не видели того, что делается в искусстве других стран. Что касается фотографии, то почти ничего не видим и сейчас. Работы наших фотографов предыдущих поколений мы тоже видим очень редко. Поэтому каждое новое поколение «открывает Америку» и повторяет то, что уже сделано прежде. Замкнутый круг.

Впрочем, в последнее время ситуация стала меняться. Например, в издательстве «Слеза» вышла книга «Две воды», альбом современных петербургских фотографов, снимающих этот Город. В ней есть несовершенства, конечно, но выход этой книги — событие! Она подвела некий итог репрезентации образа Санкт-Петербурга в конце XX в. Больше таких фотографий в фотоискусстве быть не должно, потому что это будет тавтология. На-

деюсь, что с выходом этой книги «бег на месте» в фотографировании города на Неве прекратится.

Art: Существует ли петербургская традиция в фотографии? И что лежит в ее основе?

А. К. Видимо, существует. Ответ на этот вопрос мог бы составить докторскую диссертацию. Для петербургской фотографии характерна высочайшая культура исполнения и виртуозное техническое мастерство. Это всегда недописанный текст, черновик, непрерывная рефлексия, погоня за идеальным образом. Для петербургского художника гораздо важнее признание в своем кругу, чем комплименты всего мира (последнее плачевно сказывается на его материальном благополучии). И еще: по-видимому, только в Петербурге есть традиция изображения города как отдельный жанр искусства.

Art: Как появилось Ваше видение Города?

А. К. Ох, это сложно! Тут много всего: и литература, и архитектура, и традиционное изобразительное искусство и музыка, и друзья... Однако в последние годы я увидел много западных городов. И некоторые из них полюбил. Но от этого еще отчетливее сложилось видение моего родного города.

Смею надеяться, что мне за мою фотографическую жизнь удалось сделать два-три десятка снимков, в которых это видение воплощено полностью. И возможно, мне удастся сделать еще несколько неплохих фото Петербурга.

Art: И все-таки, техника имеет для Вас значение?

А. К. Последние года четыре я почти не работаю на заказ, как профессиональный ремесленник. А для художника главное — найти себя и остаться собой.

Многие ищут «чудо-фотоаппарат», который сделает за них гениальные снимки. И некоторые проводят в этом поиске всю жизнь, бесконечно приобретая новые и все более совершенные камеры, а стоящих снимков так и не успевают сделать.

Если речь идет о прикладной фотографии, то, несомненно, чтобы выжить в конкуренции, надо работать



А. Китаев. Прачечный мост. 2004.

на современном техническом уровне. Однако художнику практически все равно, что за камера у него в руках. Он найдет творческое решение, которое максимально реализует и достоинства, и изъяны его инструмента.

Art: Что является основной проблемой фотографического рынка?

А. К. «Фотография» сегодня — очень емкое слово. Со мной имеет смысл говорить лишь о той части фотографии, которая позиционируется как искусство. В становлении рынка творческой фотографии у нас в стране основная проблема, на мой взгляд, низкая культура в области изобразительного искусства.

Art: Ваши портреты (например, балерин Мариинского театра) напоминают работы фотографов начала века. Почему?

А. К. Портретный жанр фотографии — самый старейший. Когда я делаю портреты, я «черпаю вдохновение» в XIX в., а вовсе не в XX. В двадцатом, с самого его начала, фотографический портрет стал излишне суетным. Когда я фотографировал балерин (а их снимают все кому не лень) я им перед съемкой говорил: «Мы должны сегодня сделать такой портрет, чтобы ваша правнучка, увидев его, воскликнула — ну и красавица была моя прабабка!». Я знаю, что чаще им приходится слышать совсем иное: «Нам срочно нужно Ваше фото в завтрашний номер газеты».

Art: Как вы относитесь к цифровым технологиям в фотографии?

А. К. С восторгом. Они обогащают инструментарий фотографа-художника и невероятно расширяют его палитру. Будущее, несомненно, за ними! Но к нынешним цифровым картинкам отношусь плохо. Они холодны и очень неумелы. Сейчас с помощью изумительной технологии делается то, что в «мануальной» фотографии сделано давным-давно (речь о художественной новизне). Только в отличие от тех, «ручных», современные изображения стерильны и технически безупречны. А ведь, как говорят американцы, искусство там, где есть *small mis-*

take. Барт все время говорил о «пунктуме», а современные «цифровые» фотографии пока дальше *studium*'а не идут.

Art: Как Вы оцениваете общий уровень интереса к фотографии?

А. К. Сейчас он небывало высок. Но это вряд ли приведет к росту числа шедевров. Однако те, кто станет мастерами, будут жить лучше.

Art: Когда Вы поняли, что фотография — Ваша профессия?

А. К. Действительно, в один прекрасный момент я осознал, что фотография поглотила во мне все остальное. Что в состав моей крови, помимо красных и белых кровяных частиц, входят и светочувствительные галогениды серебра и без их постоянного очувствления я не жизнеспособен. Что фотография стала моим образом жизни, способом восприятия и общения. Произошло это примерно в 1987 г.

Art: Вы помните, когда сделали свое первое фото как художник?

А. К. Нет. Переход от ремесла к искусству не был прям. Я помню свои первые, еще не очень осознанные, удачные снимки. Такие, при определенной настойчивости, может сделать каждый.

Art: Первый фотоаппарат Вам подарили?

А. К. Да, как и многим моим сверстникам (почитайте биографии), первый фотоаппарат мне подарили. Это была легендарная «Смена-2». Мне было 10 или 11 лет, и никакого отношения к моей позднейшей жизни это событие не имеет. Тогда это было одним из многих и недолгих увлечений наряду с радиолюбительством и судомоделированием.

Art: Вы сами печатаете фотографии? Некоторые только снимают.

А. К. Да, на западе это стало уже общей практикой. Например, Картье-Брессон никогда сам не печатал, он все вкладывал в негатив, а дальше работали его лаборанты. Но есть авторы, для которых печать стала инструментом для творчества. Они достигают в конечном

отпечатке такого результата, что ничего подобного никакой лаборант не сделает. Например, Алексей Титаренко. Итог его работы — это то, что вышло из рук Титаренко. Если даже суперлаборант возьмет его негативы и попытается сделать такой же лист, у него ничего не получится.

Art: Что в создании фотографии для Вас самое увлекательное? Съемка или процесс, протекающий в темноте под красной лампой...?

А. К. Я хочу получить лист с изображением, которое бы меня устраивало, передавало то, что я хочу сказать. Лаборатория здесь играет свою роль. Сейчас происходит смена технологий. Цифровая съемка «фотографией» называется только по инерции, потому что никаким светом, ни на каком серебре ничего не рисуется. Теперь можно с помощью техники создавать изображения, не выходя из дома. Еще Бодрийяр заметил, что мир в XX в. опосредован двумерным изображением. До появления фотографии узнать, как выглядят римские руины, можно было, только приехав в Рим или посмотрев полотна живописцев. Глядя на живопись или графику, зритель делал поправку на то, что это отчасти фантазия художника, но не документ.

Традиционная черно-белая фотография завоевала право быть искусством, хотя была рождена как технология для копирования. Теперь эту обузу с нее вполне можно снять. С момента появления (в 1839) фотография разработала свой язык, свою стилистику и какую-то свою пластику. И теперь на этом языке можно говорить с людьми.

Art: Это уже не просто светопись, а нечто большее...

А. К. Термин «светопись» вместо «фотография» появился, когда русофилы пытались вычищать из языка иностранные корни, что само по себе абсурдно.

Давайте все-таки не будем говорить, что фотографии — не «фотографии», потому что это бессмысленно. Я весь в старых технологиях, где все меньше и меньше людей остается. И какой смысл мне осваивать цифровую

технику, новый инструмент? Времени не хватит его освоить так, чтобы он был продолжением руки и чтобы он повиновался мне так же, как фотоаппарат.

Art. Что диктует объект? Например, в портрете?

А. К. Всегда идешь от объекта, в портрете — от человека.

Art: Его нужно понять, ближе познакомиться с ним?

А. К. Понять и познакомиться, но поверхностно. Потому что избыток знания мешает. При первой встрече к человеку относишься с пиететом. И вас не связывает ничего, нет, по крайней мере, отрицательных эмоций. Потом, если углубилось знакомство или дружба, мне уже гораздо труднее сделать портрет. То, что я о нем знаю, мешает. Вмешивается «литература». А это всегда плохо.

Картины передвижников (которые были великолепными мастерами), скучны, так как идут от литературы. Нет загадки, все рассказано «литературно» — «Охотники на привале», «Грачи прилетели»...

Когда я снимал балерин, мне мешало то, что я о них знаю (невольно, просто потому, что они известны, я ведь не театрал). Сейчас некоторых из них я бы так сфотографировать не смог.

Art: В 1858 г. Гаспар Луи Феликс Турнашон (он же Надар) поднялся над Парижем на воздушном шаре, чтобы сделать первый снимок с высоты птичьего полета. Есть ли у Вас снимок или снимки, для которых Вам пришлось подняться в небо или опуститься под воду?

А. К. Нет, так, как у Надара, не было. Он был преуспевающим портретистом, хорошо на этом зарабатывал и мог себе позволить воздушный шар. Куда-то специально залезать, чтобы сделать такой снимок, чтобы ни у кого не было? Нет. Мне куда интересней привычную среду или людей, которые всем известны, показать в новом свете. В моей новой серии (она называется «Ежедневник маргинала») сняты знакомые, привычные места, но они «иначе» выглядят. Получилась большая серия, где каждый лист в единственном экземпляре.

До этого я снимал серию «Петербург 299 лет», город накануне юбилея, затканый зеленой сеткой, полиэтиленом, с разрытыми дорогами. Я думаю, что такого в Петербурге уже никогда не будет. Это первый и, может быть, последний случай, когда я снимал туристические объекты города.

Art: «В забинтованном виде»?

А. К. Да, только «в забинтованном виде». Для меня важно было передать вот эту атмосферу. Ну и совершить небольшое путешествие за фасад, чтобы показать, что по сути ничего не изменилось.

Art: Есть байка, что фотограф может простоять перед камерой в одной и той же позе день и не заметить этого...

А. К. Это правда! И еще есть байка, что возле каждого памятника архитектуры есть выбоинки от штатива. Снимаешь тогда, когда в этом пространстве все сложилось, какое-то состояние. Ведь художник рисует светом при помощи фотоаппарата. Однажды я затеял сделать не менее 12 картинок с одним объектом, домом, выразить разные состояния этого здания. (Одна из первых моих картинок, ставших популярной, как раз из этой серии.) И мне удалось сделать несколько снимков, на которых каждый раз по-другому передается пространство и состояние одного и того же места.

Могу рассказать красивую историю. Я шел по Садовой своим извечным маршрутом. На перекрестке канала Грибоедова и Крюкова канала я уже сделал массу неплохих фотографий. И вдруг все опять «сложилось». Я делаю свой кадр, и тут слышу крик с крыши соседнего дома: «Китаев!». Смотрю вверх и вижу двух известных петербургских фотографов, которые ждут, когда у них сложится. Они сняли меня, фотографирующего новый хит.

Мир сейчас подвергается тотальному запечатлению. Это доказали события в Америке 11 сентября: уйма фото- и видеокамер были нацелены на то, что произошло. Хотя как можно было угадать, что это произойдет? Сейчас такое множество аппаратуры для визуаль-

ной репрезентации событий, что весь мир подвергнут тотальному копированию.

Art: У вас есть ученики? Вы открываете кому-то свои тайны?

А. К. Учителем может назвать только ученик. Я не знаю, есть ли они. А тайны... Я постоянно их раскрываю. Да и тайн никаких нет. Есть одна: как все это происходит.

Когда у тебя есть внутренний мир, то во внешнем мире ты рано или поздно находишь отклик на него, и его-то как раз и фиксируешь в фотографии, музыке или в чем угодно. Просто встречаешься с тем, что давно в себе носил. А если ты в себе ничего не несешь, то тебе хоть как мир поворачивай... Но каждый человек с фотоаппаратом, при определенной настойчивости, обречен сделать шедевр, хит. Потому что есть элемент случайности. Скажем, я сейчас в Швейцарии сделал фотографию, которой лет 15 назад, может быть, гордился бы. Снимал в горах, и неподалеку охотник выпустил огромную птицу, сокола. Я снимал ландшафт, и вдруг надо мной что-то пролетело, я поднял камеру и сфотографировал. А когда проявил пленку, увидел: настолько точно все скомпоновано в кадре, что нарочно так не сделаешь. Этот сокол — удача. Но мне он не нужен, он не мой. Такой кадр мог бы сделать любой человек.

Art: Вы рисуете?

А. К. Боже упаси! Это (оглядывает комнату) картины моих друзей.

Art: Но Вы что-то из искусства черпаете?

А. К. Да, знания, но не литературные, а визуальные. Я люблю очень Костю Троицкого. По-моему, он один из самых интересных в Петербурге живописцев. Еще Саша Базарин и Надежда Кузнецова. Она сейчас занимается фотографией, и очень необычной. Она не делает традиционных фото, она «вмешивается в них рукой», которая умела, в отличие от моей. Я не умею рисовать. Только светом.

Мне все еще непривычно слышать, что фотогра-

фия — это искусство. Мне и моим коллегам пришлось слишком долго доказывать, что это так. На Западе тоже не так давно пришли к пониманию этого.

Art: У Вас стоит много бутылочек разных форм и цветов. Это коллекция?

А. К. Нет, это не коллекция, я не собираю целенаправленно. Просто не выбрасываю. Я занимаюсь фотограммами в основном со стеклянных объектов, и неизвестно, какая из них сработает.

Art: Ваша мастерская похожа на мастерскую художника.

А. К. Я не строил нарочно «мастерскую художника». Для меня это естественная среда обитания.

2003

Надежда Шерье — Александр Китаев

Н. Ш. Есть ли сейчас фоторынок в Санкт-Петербурге? Какие игроки на нем присутствуют? В чем особенность именно петербургского фоторынка и петербургской фотографии?

А. К. Раз есть свободные фотографы-художники и они не умирают с голоду, значит какой-то рынок есть. Я знаю по крайней мере четверых. Остальные свое свободное творчество совмещают или с работой в какой-нибудь конторе, или работают на заказ в качестве ремесленников.

Про особенности Санкт-Петербурга коротко не скажешь.

Н. Ш. Каким, на Ваш взгляд, рынок продажи/покупки фотографии должен быть в идеале?

А. К. Я вообще не мечтаю о рынке и не люблю его. Никакой радости развитой рынок фотографии ни фотос искусству, ни художникам принести не может.

Во всяком случае, рынок должен быть разноуровневым. Для этого должна быть гласность продаж и систе-

ма рейтингов. Но, самое главное, должны быть покупатели. Сейчас художников и поставляемой ими на рынок продукции на несколько порядков больше, чем желающих этот товар приобрести.

Н. Ш. С какими дилерами/галереями Вы как фотограф сейчас сотрудничаете (в Петербурге Москве, мире)?

А. К. Сотрудничаю с рядом галерей в Петербурге, Москве и с рядом зарубежных. Сотрудничество носит временный характер — чаще всего после организации моей выставки фотографии остаются в галерее для последующих продаж.

Н. Ш. Отличаются ли условия работы питерских галерей: договор, проценты, обязательства и т. д. от московских и прочих?

А. К. Договоры заключаю редко — чаще все сводится к устным договоренностям. Это не от того, что так правильно, а от того, что мне хочется иметь свободные руки и голову. Я и без того большую часть жизни проработал по обязанности, и остаток ее хочу провести максимально свободным.

Повсеместная практика — за продажу фотоработы галерея берет 50% комиссионных. (За исключением Швейцарии, где галереи, почему-то берут лишь 30%.) Обычно автор называет свою цену, а галерист, удвоив ее, выставляет вещь на продажу.

Н. Ш. Уровень цен на Ваши фотографии и других фотографов (если знаете) в Питере, Москве и мире.

А. К. Ответить на этот вопрос про «других фотографов» было бы неэтично. Но и про себя — неверно. Публикации — будь то журнал либо Интернет — живут долго, а цены все время меняются. Но если человек прочитал, что это стоит столько-то, то как ему потом объяснить, что это прошлогодняя или позапрошлогодняя цена?

Н. Ш. Ведете ли Вы самостоятельную работу по продвижению себя как фотографа: знакомитесь с прессой, предлагаете им материалы, знакомитесь с представителями питерских/московских галерей и т. д.? Удобно ли ве-

сти дела самому или наличие дилера как раз освобождает от забот и позволяет заниматься только творчеством?

А. К. Теперь уже собой как фотографом не занимаюсь вовсе. Видите ли, художественный мир довольно тесен и в последние (страшно сказать!) тридцать лет формировался на моих глазах и при моем активном участии. Практически все фигуранты хорошо знакомы, и ходить знакомиться нет нужды.

Самому вести дела крайне неудобно, но большинство моих заказчиков или покупателей хотят иметь дело лично со мной. Наличие дилера не освобождает от забот, но позволяет продавать себя достойней. Впрочем, мне дороже общение и знакомство, чем обезличенная продажа какому-то кошельку. Дороже именно наличием «обратной связи» с покупателем.

Н. Ш. Что важнее для фотографа при работе с галереями/дилерами: иметь персональные выставки в галерее или продаваться через галерею? Ожидания фотографа от работы с галереями и дилерами.

А. К. Выставки и продажи — две стороны одной медали. Одно без другого существует крайне редко.

Что, кроме денег можно ждать от галереи? Если, конечно, эта галерея коммерческая.

И у нас, и повсюду галерея галерее рознь. Существуют галереи, которые своей выставочной политикой держат некое культурное пространство в данной конкретной местности. Они не отказываются от продаж, но не это не та задача, которую они перед собой ставят. Существует другой край — галерея как некий магазин, посредник между продавцом и покупателем. Им нет дела до художественного качества товара — что покупают, тем и торгуют. Есть масса комбинаций между этими двумя позициями. В любом случае, по крайней мере у нас, коммерческим галереям нет дела до автора — их интересует или его имя, или его товар.

Н. Ш. Интересно было бы Вам участвовать в фотографических аукционах, где продается именно современная художественная фотография?



А. Китаев. Портрет балерины Ирмы Ниорадзе. 1997.

А. К. Конечно да, только где это? Однажды в Лондоне моя фотография была продана на благотворительном аукционе за 800 фунтов стерлингов. Это и приятно, и престижно.

Н. Ш. Покупают ли Ваши готовые фотографии или серии архитектурные или дизайнерские бюро в Петербурге для частных интерьеров и офисов? Из других городов?

А. К. Покупают. Теперь — все реже и реже. Во-первых, еще совсем недавно качественной интерьерной фотографии и увидеть и взять-то было негде, а теперь фотографии более или менее сносного уровня экспонируются на всех человеческих тропях. Во-вторых, в крупнейших универмагах теперь полным-полно постеров на любой вкус. Кому нужен дорогой винтадж? Дизайнерские бюро теперь предпочитают продать клиенту дешевый товар, тем самым увеличив собственную прибыль от общей стоимости проекта. Может быть, это и правильно — многие обладатели фотографий, приобретенных через дизайнерские фирмы, выбросят их при перемене обоев, как не подходящие новому к колориту стен.

Н. Ш. Одинакова ли цена на Вашу фотографию, которую Вы продаете через галерею и которую Вы продаете у себя в мастерской, если покупатель выходит лично на Вас?

А. К. Я уже рассказал — моя цена одинакова, а для покупателя — двойная разница.

Н. Ш. Способствует ли создание фотокафе, клубов вроде «Раскольников» формированию фоторынка?

А. К. Чем больше людей видит художественную фотографию, тем больше у нее поклонников и, как следствие — потенциальных покупателей.

Н. Ш. Покупают ли Ваши фотографии петербургские коллекционеры, музеи или другие учреждения? Есть ли для Вас как фотографа разница в том, чтобы быть купленным музеем или коллекционером, нежели обычным покупателем?

А. К. Ни один петербургский коллекционер мне не известен. В Москве, равно как и в других российских городах,

покупающих современную фотографию частных коллекционеров, насколько мне известно, тоже нет.

Да разница не особенная... Дело в том, что это два в некоторой степени разнонаправленных сектора рынка. Если коллекционная фотография стремится к малому, ограниченному тиражу, и, соответственно, чем меньше экземпляров тиража остается, тем выше цена оставшихся, то продажа «обычным» покупателям опирается на другое — большой тираж и меньшая цена.

Некоторым моим фотографиям повезло, они живут в хороших, хоть и не коллекционерских, руках. Например, в домах президента Путина и нынешнего министра финансов Кудрина, в офисах ряда банков и других учреждений. Их видят, и они служат современникам.

Что же до приобретенных музеями, то они лежат там все равно что на кладбище — чтобы кто-то мог их увидеть, он должен прийти в определенный «день поминовения».

Замечу, что некоторые мои коллеги записывают в свой актив любую частную покупку из-за рубежа, приводя список стран, из которых приезжал гость-покупатель. Можете себе представить, сколько подобных «коллекций» может записать в свой актив уличный художник с Кленовой аллеи или Невского проспекта? Вот только почему-то никто не приглашает столь выдающихся художников в музейные и галерейные выставочные залы.

Привожу список некоторых официальных коллекций, в которых хранятся мои работы: Государственный Русский музей; Российская национальная библиотека; Государственный музей истории Санкт-Петербурга; Ярославский художественный музей; Музей фотографических коллекций, Москва; Московский дом фотографии; Литературно-мемориальный музей Ф. М. Достоевского, Санкт-Петербург; Музей ИРЛИ (Пушкинский дом); Музей В. В. Набокова, Санкт-Петербург; Коллекция фонда «Свободная культура», Санкт-Петербург; Центр Гуманитарных исследований Гарри Рэнсона, Остин, Техас, США; Музей русской балетной фотографии e-Onegin.com,

Лондон; The Navigator Foundation, Boston, USA; The Norton and Nancy Dodge Collection; The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers; The State University of New Jersey, New Brunswick, NJ, US; Mendi Kaszier Foundation, Antwerpen, Belgium; Jean Olaniszyn Collection, Лозанне, Швейцария; коллекция А. В. Логинова, Москва; коллекция М. И. Голосовского, Красногорск.

2004

Лилия Ященко — Александр Китаев

Философ

Его профессиональная философия проста и сложна одновременно. В своих работах он не следует сиюминутной моде, не участвует в оголтелой гонке за заказом в поисках быстрых денег и не стремится занять почетное место в пантеоне мировых фотографических богов. Он живет по заповеди: «Не думай о суете, думай о творчестве». Заповедь эту легко понять, но так трудно следовать ей изо дня в день. Даже в трудные времена фотограф не дрогнул и не прогнулся, упорно продолжая снимать свое. Благодаря чему сохранил собственный неповторимый почерк. Сегодня любой его коллега из Северной столицы, перечисляя мастеров петербургской фотографии, назовет имя Александра Китаева одним из первых.

Л. Я. Вы сказали, что Вам часто приходится давать интервью. О чем спрашивают чаще всего?

А. К. Мы много говорим о технике и почти не говорим о творчестве. Творчество — самое интересное и одновременно самое трудное и трудно формулируемое. Как появляется идея изображения? Как рождается фотография? Как возникает замысел выставки или цикла? Но на такие вопросы сложно отвечать. Тем более сложно говорить языком, доступным массовому читателю. Не-

пременно спрашивают о цифровой фотографии. Вопрос действительно животрепещущий, поскольку мы живем в эволюционное время смены технологий.

Л. Я. Помните ли Вы, когда впервые взяли в руки фотокамеру? Что повлияло на то, что Вы начали снимать, как складывалась Ваша фотографическая биография?

А. К. Как и многим моим сверстникам, первый фотоаппарат мне подарили. Случилось это в середине 60-х годов прошлого века, когда я был школьником. Чтобы печатать фотографии, мне пришлось записаться в фотокружок Дома пионеров: в коммуналке, где я тогда жил, не было ни увеличителя, ни условий для его эксплуатации. В фотокружке я освоил азы фотографического процесса, но фотография тогда меня не увлекла — в других технических кружках Дома пионеров мне показалось интересней, и фотографию я забросил. Правда, благодаря этому недолгому периоду у меня сохранились собственноручно изготовленные фотографии рано ушедшего из жизни отца и других близких людей.

По-настоящему я увлекся фотографией в начале 70-х, когда работал слесарем механо-сборочных работ на заводе. Мой напарник Валера Стрижикозин был заядлым фотолюбителем — он-то меня и увлек. Мы снимали все подряд — от заводских спортивных и комсомольских мероприятий, в которых сами же участвовали, до портретов друзей и любимых уголков Петербурга. Когда у нас возникла потребность в общении с «братьями по разуму», мы вступили в знаменитый фотоклуб ВДК (Выборгского Дворца культуры). Сейчас мало кто знает, что это был крупнейший в стране фотоклуб — настоящая кузница кадров отечественной фотографии второй половины XX в. К тому времени мной было приобретено все, что нужно для изготовления снимков в любительских условиях.

В 1978 г., поняв, что высокого технического качества фотоизображений, о которых я мечтал, в домашних условиях не достичь, я поступил на работу фотографом на судостроительное предприятие. Там была

профессиональная лаборатория, где я проработал 20 лет. Работа на заводе дала мне колоссальную практику во всех прикладных областях применения фотографии: от репортажа до технической съемки за Полярным кругом. В 1998 г. я ушел с завода и перестал быть профессиональным фотографом в том смысле, что почти перестал снимать на заказ как профессионал-ремесленник.

Парадоксально, но теперь у меня почти такая же — по оснащенности и площади — лаборатория, как была в 70-е годы в ванной, даже увеличитель тот самый, на котором я делал свои первые фотографии! И для удовлетворения моих творческих амбиций этого, по большому счету, достаточно.

Л. Я. Кто из фотомастеров — отечественных или зарубежных — оказал на Вас влияние?

А. К. На меня всегда оказывали и оказывают влияние люди моего окружения. Ведь когда я «строил себя», информации о мировых мастерах у нас, живущих за «железным занавесом», практически не было. Да и как «делать жизнь» с того, кто живет в ином пространстве и совершенно иных социальных обстоятельствах?

В фотоклубе ВДК я был восхищен мастерством «клубмэнов» — Валерия Дегтярева, Игоря Колбасова, Светланы Тимофеевой, Григория Земцовского и многих других, — клуб был тогда на подъеме и состоял из сильных фотолюбителей разных поколений. Позже, в конце 80-х, вступив в фотоклуб «Зеркало», я познакомился с целой плеядой талантливых фотографов. С ними мы до сих пор идем по жизни и творчеству рядом. Имена Евгения Мохорева, Валерия Потапова, Алексея Титаренко, Андрея Чежина теперь широко известны в России и на Западе. Именно эти люди своим творчеством провоцируют меня быть не хуже, двигаться дальше. В последние годы на западной фотографической сцене взошли звезды, если угодно, моей генерации, чье творчество меня радует и вдохновляет, — например, американец Майкл Кенна и швейцарка латиноамериканского происхождения Флор Гардуньо.



А. Китаев. Фонтанка на рассвете. 1996.

Л. Я. Какой фотокамерой Вы снимаете, или предпочитаете менять камеры в зависимости от поставленных задач?

А. К. Камера для меня должна быть продолжением руки. Во время съемки я не должен отвлекаться на всякие там выдержки-диафрагмы и прочее: руки делают свое, глаза и мозги — свое. Этого трудно достичь, когда в руках то один фотоаппарат, то другой. В принципе, если бы мне не напоминали, как называется моя камера я, пожалуй, давно забыл бы ее название: для решения творческих задач она не имеет значения.

Хотя, говоря о том, что мне, мол, все равно, какая техника в руках, я отчасти лукавлю. У меня хорошая камера — «Leica». Лукавство же мое вызвано, пожалуй, тем, что обращение неофитов ко мне за советом, какую аппаратуру купить, уже, как говорится, «достало». Ведь люди, собирающиеся снимать, чаще всего не знают, что они будут снимать, но им кажется, что покупка хорошей камеры гарантирует получение шедевров. Никаких гарантий тут нет.

Повышенный пиетет к аппаратуре я замечаю не только у любителей. Однажды в петербургском Манеже, на ежегодной ярмарке, проходил мастер-класс по студийной съемке портрета. Я понаблюдал за тем, что происходит. Три маэстро усадили на убогий стульчик красавицу и принялись колдовать с аппаратурой. Они то ставили свет, то разглядывали что-то на поверхности своих камер, постоянно переключая всевозможные рычажки и нажимая кнопочки. Увлеченно обсуждали результаты своих манипуляций. Так длилось 15 минут, 20, 30... На девушку никто из них и не посмотрел. Она, бедная, скукожилась на своем стульчике, как-то завяла... Думаете, хороший портрет получится? А аппаратура была новаторская, суперсовременная!

Работая на заводе, я имел достаточный ассортимент оснащения, чтобы грамотно выполнить ту или иную задачу, но любимым инструментом всегда оставалась репортажная камера, и уже много лет ничем иным

не снимаю. С точки зрения профессионала я снимаю неправильно: и пейзаж, и студийный портрет, и ню, — словом, все, кроме натюрморта, снято мной на 35 мм. Отчасти — это вопрос темперамента, отчасти — любви к зерну как обязательной составляющей фотографического изображения. Производители фотоматериалов, химики, технологи постоянно боролись с фотографическим зерном. Посмотрите: вся фототехническая литература полнится советами-рецептами, как с ним бороться. В советское время у фотографов был популярен двусмысленный тост: в то время как вся страна боролась за высокие урожаи зерновых культур, они поднимали стаканы «За мелкое зерно!». Я никогда не понимал этой борьбы: моему, именно зерно задает в черно-белой фотографии ту меру условности, отстраненности, которая и делает фотографию искусством. Это — как мазок кисти в живописи, как след резца в скульптуре...

Л. Я. Печатаете фотографии Вы сами или отдаете печатнику?

А. К. Только сам. Печать фотографий — одно из моих любимых занятий. В темной комнате я провел лучшие часы жизни, складывающиеся в дни, месяцы, годы. Часы, полные разочарований и побед, отчаяния и восторга — всего, что составляет «соль жизни». Именно в лаборатории возникает иллюзия, что ты как творец можешь потягаться с самим Создателем. Технология минилабов, отнявшая у фотографирующих людей темную комнату, ополовинила фотографию. Ведь камера лишь «запоминает» то, что мы хотим показать, чем хотим поделиться с людьми, а изображение, картинка — они создаются на бумаге. И это, самое дорогое, многие отдают на откуп принтеру-автомату. Я — нет!

Л. Я. Вы обрабатываете снимки с помощью компьютера? И — не избежать вопроса о цифре — снимаете ли цифровой камерой?

А. К. В Петербурге я едва ли не первым из фотографов приобрел персональный компьютер. Но для меня компьютер — не инструмент для творчества, а помощник,

обслуживающий мои серебряные фотографии. Работать с цифровыми технологиями в качестве автора изображений я не желаю по двум причинам: во-первых, овладеть этим инструментом так, чтобы он стал «продолжением руки», я уже не сумею, а во-вторых, не считаю потенциал традиционной серебряной фотографии исчерпанным.

Тем не менее я позитивно отношусь к новым технологиям: именно они избавят людей от эксплуатации серебряной фотографии в утилитарных целях, и она станет элитарным, исключительно творческим занятием. Цифровая технология делает творческий потенциал художника, создающего визуальные образы, почти безграничным. Это способно вывести искусство на качественно новую ступень, соответствующую развитию человеческой цивилизации. Должно лишь пройти некоторое время, чтобы творчество из технического переросло в художественное. Подобная ситуация складывалась в XIX в. после рождения фотографии: из сонма людей, занявшихся светописью, лишь единицы вырвались из рамок прикладного ремесла.

Л. Я. Вам нужен отдых от фотокамеры? В Вашей жизни есть другие интересы, помимо фотографии?

А. К. Человек, занимающийся фотографией как творчеством, гораздо больше времени проводит в наблюдениях и размышлениях, чем в процессе съемки. Поэтому говорить об «отдыхе от фотокамеры» не приходится: не так уж часто она оказывается в руках. Ведь делать фотографии можно, не прикасаясь к фотоаппарату. Я говорю, например, о фотограммах.

Между тем бесконечно поддерживать творческое состояние, сохранять способность к созданию оригинальных изображений трудно, если не невозможно. Поэтому, когда наступают паузы, ты «вынужден» отдыхать. Мудрые говорят: «Отдых — это смена деятельности». Поскольку фотография поглотила меня целиком, мой отдых, так или иначе, связан со светописью. Меня увлекает история отечественной фотографии, — она по-настоящему еще не написана, в ней множество лакун,

неточностей, мифов. В фотографии меня интересует многое, что не имеет непосредственного отношения к съемке и печати и доставляет мне удовольствие и отдых.

Ну, а музыка, книги и «иные пристрастия» — не есть что-то раз и навсегда приобретенное. Они постоянно меняются: сегодня — не те, что были вчера, завтра — не те, что есть сегодня. В этом залог движения. Поэтому не стоит фиксировать сегодняшний этап — завтра я буду иной.

Л. Я. Раз в неделю в Вашей мастерской собираются фотографы. Что дает Вам общение с коллегами?

А. К. Среда — мой День открытых дверей, когда собираются не только фотографы, но и музыканты, художники, журналисты, искусствоведы, студенты и просто друзья. Это длится уже больше пяти лет. Половина гостей — действительно мои коллеги, поэтому чаще мы смотрим фотографии. Начинающие приходят посоветоваться, мастера — показать новые работы. Мы живем в одном культурном пространстве — ходим на одни и те же выставки или концерты, потом обсуждаем это. Никто не оглашает повестку дня, я даже не знаю заранее, кто придет. Иногда собирается так много народу, что становится тяжело общаться. Естественно, уровень разговора меняется в зависимости от состава собравшихся... Я люблю всех этих людей. Традиция встречаться у меня в мастерской восходит к временам, когда я работал на заводе: вставал в 5.45 утра и только в пятом часу вечера выходил из проходной. На мою личную и творческую жизнь оставался вечер. Если бы я к каждому человеку ездил в гости или по делам, не оставалось бы времени на фотографию! Изначально преобладал утилитарный подход: деловые и неделовые контакты назначались на среду после шести. Постепенно это переросло в традицию. Теперь ко мне приезжают люди действительно со всего света.

В годы, когда еще сложно было получить какую-либо фотографическую информацию, в мастерской существо-

вала фотографическая школа. Не назвал бы это преподаванием, но в моем пространстве собрались те, кто хотел заниматься фотографией. Лишь относительно недавно стали регулярно проходить фотовыставки, издаваться фотожурналы, а тогда пообщаться с мастерами было почти невозможно! Я приглашал кого-то из петербургских мэтров. В живом контакте шло обсуждение работ, задавались любые вопросы — от технических до творческих. Сначала приходили 15–20 учеников и один мастер, на следующую встречу приходили уже два мастера, — посмотреть на работы своего коллеги. Вскоре состав присутствующих изменился с точностью до наоборот: 15–20 мастеров и два-три ученика. Как выяснилось, мастерам тоже не хватало общения и информации, им тоже хотелось видеть работы друг друга!

Л. Я. Сегодня большинство фотографов специализируются на одном жанре или направлении, Вы же охватываете сразу многие, включая фотограмму. Чем объяснить такое многообразие?

А. К. Тем, что я не занимаюсь прикладной фотографией. В советские времена наши фотографы отличались от западных тем, что снимали все, что закажут: сегодня — пейзаж, завтра — репортаж, послезавтра — заводской станок. На Западе давно укоренилась узкая специализация, требующая особых навыков и технического оснащения для каждого рода съемки. Правда, на Западе это явление имеет свои уродливые гримасы: тот, кто снимает, скажем, ювелирные изделия, не может прилично сделать портрет. Но, в принципе, это правильный путь. Для меня заказом было то, что я снимал на заводе, получая за это какие-то деньги на хлеб, а все, что делалось вне завода, было моим. Зачем тогда специализироваться на жанре? Необходимости нет. И потом, для меня все едино, я везде решаю одни и те же либо пластические, либо философские задачи — будь то портрет, ню, Афон или Петербург, — я фотографирую свое представление о мире, о его красоте и гармонии. При этом уже не имеет значения, к какому жанру или сектору рынка принадле-

жит моя фотография. Я ни с кем не конкурирую. Делаю то, что мне нравится, и иногда это оказывается востребованным, иногда — так и лежит у меня. Профессиональный рынок диктует определенные правила, рамки, в которые я не вписываюсь. Парадокс, но когда я эти правила нарушаю — в смысле инструмента, материала или видения, — то и на этом рынке оказываюсь конкурентоспособным, потому что в результате у меня получаются вещи, которые невозможно заказать профессионалу. Человек, долго снимающий на заказ, теряет свободу, волей или неволей попадает в прокрустово ложе «рамок выполнения заказа»: и техническим параметрам нужно соответствовать, и творческим, и этическим. Так называемый «формат» — журнала ли, издательства или заказа — всегда сковывает.

Л. Я. Но в жизни бывают и пройденные этапы. Какое направление Вас больше интересует сегодня?

А. К. Это направление, пусть и громоздко, я назвал бы личностным восприятием и отображением окружающего мира. Оно не имеет отношения к разновидностям жанров. Все, что я начал когда-то, так и продолжается, — преобразуясь, поворачиваясь той или иной гранью. По-прежнему снимаю в Петербурге, в поездках за границу. Беспреданно снимаю портрет, и чаще не на заказ, а из личного интереса к человеку.

Л. Я. Чем может заинтересовать Вас человек, портрет которого хочется сделать? Это должна быть известная личность или просто лицо красивое?

А. К. Скорее, лицо красивое. Хотя у каждого свое понимание красоты. Самобытное или своеобразное лицо привлекает меня больше, чем красивое. Если мы рассматриваем портреты известных людей, то при чем тут фотограф? Мы узнаем лицо, и изображение дорого нам моментом узнавания. В таком случае редко оценивается мастерство фотографа.

Современный рынок прикладного портрета диктует моду, при которой фотограф прибегает к всевозможным трюкам, не имеющим отношения ни к личности, ни к

портрету. Трюки служат тому, чтобы «застолбить» манеру и стать модным портретистом. Тогда сами персонажи могут плевать на эти портреты, но будут сниматься у этого фотографа, потому что он модный. Потому что став в ряд изображенных им людей, человек вписывается в определенный социальный и имущественный слой. Это такая же необходимость, как дорогие часы, автомобиль престижной марки или костюм от известного дизайнера. Кстати, в сознании состоятельных людей фотограф до сих пор находится где-то между личным шофером и портнихой, то есть в категории обслуживающего персонала. Однако подобного рода изображения, по-моему, имеют весьма отдаленное отношение к портрету, что легко протестировать. Достаточно спросить какого-нибудь знаменитого человека, у которого есть множество фотопортретов разных авторов и стилей, с каким именно он хотел бы войти в Большую российскую энциклопедию? Или какой портрет он хотел бы поместить на своей могильной плите? Я уверен, что большинство «звезд» с этих модных разнузданных фотографий, на которые они соглашались ради сегодняшнего успеха на рынке, не захочет оставить по себе память потомкам таким портретом. Наверняка они выберут что-то более традиционное, глубокое, близкое духовности и искусству.

Человека больше всего на свете интересует он сам, поэтому портрет — нескончаемый жанр. Человек — самое интересное, что есть на Земле. Разглядывая других, мы пытаемся понять, идентифицировать себя.

Л. Я. У Вас есть особые приемы для психологического настроя модели?

А. К. Когда я фотографировал балерин Мариинского театра, каждой говорил, что мы должны сделать такой портрет, чтобы правнучка Ваша сказала: «Ну и красавица была моя прабабушка!». Они же чаще слышат другое: «Нужно срочно фотку в завтрашний номер газеты». Это разные установки. Я настраиваю модель не на сиюминутный кадр, а на вечность. Когда фотографирую, стараюсь

как можно лучше представить человека. Я — «комплиментарный портретист», но без этих, знаете ли, сю-сю. Про психологический настрой трудно объяснить...

Л. Я. Как Вам удастся, снимая замусоренный нынче Петербург, расчистить пространство в кадре и создать гармоничный образ города?

А. К. Иногда удастся, иногда — нет. Одна из моих серий, «299 лет Петербургу», именно об этом замусоренном пространстве города. Я в первый и, может быть, в последний раз снимал памятники архитектуры Петербурга. Перед юбилеем они были закрыты сеткой, затянуты полиэтиленом, одеты в леса, завешаны тряпками — шел тотальный ремонт, которого мы никогда не видели и вряд ли уже на своем веку увидим.

Возможно, Петербург жалче, чем другие города, потому что он ансамблевый, — хочется рассматривать его архитектурные ансамбли, его декоративное убранство. Но дорожные знаки, электропровода, реклама — издержки цивилизации, ничего не поделаешь. Однако предреволюционный Петербург в пору своего имперского величия тоже был весь в рекламе. На фасадах домов постройки начала века специально предусматривались места для рекламных плакатов! Дмитрий Сергеевич Лихачев в свое время отметил, что лишенный дореволюционной рекламы советский Ленинград показал нам красоту Петербурга пушкинской эпохи. В советские годы и вправду — за исключением редких призывов летать самолетами Аэрофлота — рекламы не было.

Петербург—Петроград—Ленинград никогда особой чистотой не отличался. В дореволюционные времена вид улиц не портили дорожные знаки, зато была другая грязь — кругом валялся навоз от многочисленных лошадей, вонь стояла несусветная, особенно летом, когда растоптанная навозная пыль гонялась по городу...

Да, сегодня пространство города замусорено, но в то же время оно перестает быть мрачным и пустым. В летнюю навигацию оживают набережные — шумные пристани, бесчисленные ресторанчики, кораблики — это

вроде бы тоже мусор, но это — жизнь. Любопытно рассматривать фотоальбомы, посвященные 250-летию Ленинграда: огромные пустынные улицы без транспорта и людей. Даже жутковато — мертвый город, как на фотографиях середины XIX в., когда люди не фиксировались в силу использования низкосветочувствительных материалов. За все надо платить — за насыщенную инфраструктуру, за то, что в любое время дня и ночи можешь зайти в кофейню и перекусить.

Петербург — фанерный город. Слишком быстро строился и слишком большую духовную массу набрал. Ему тяжело... Мы-то еще знаем, сколько лет Петербургу, да и то, наверное, благодаря тому, что юбилей случился, а у западных людей в голове не укладывается, что Петербургу всего лишь 300 лет! Крошечные немецкие или швейцарские города насчитывают тысячелетия, и они никому неизвестны, а Петербург известен миру, как Рим или Париж, и оказывается, он так молод! Кажется невозможным, что за столь короткое время можно приобрести такую культурную ауру...

Л. Я. В путешествиях Вы снимаете иначе, чем здесь? Новое, непривычное пространство диктует иные подходы к съемке?

А. К. Чаще я путешествую вместе со своими выставками. Так было в Греции, Голландии, Италии, Швейцарии, Германии и Англии... С удовольствием ездил и вволю запечатлевал все, что вздумается.

Новое пространство не диктует ничего нового. Последние годы в Петербурге я снимаю крайне мало и редко: жизнь здесь стала какая-то суетная, а заниматься съемкой между делом невозможно. Приезжая за границу, я освобождаюсь от бытовых забот, от многочисленных деловых и неделовых контактов с друзьями, родственниками. Я совершенно свободен — один на один с пространством. Стилистика моей фотографии все равно воспитана и выращена Петербургом, и в любом новом месте я снимаю композиционные и тональные вещи, соотношения масс и пятен, ситуации и портреты людей — сло-

вом, все то, что снимал бы здесь, в Петербурге. Досада в том, что, находясь в привычном для тебя пространстве, трудно видеть его свежим взглядом. Поэтому, когда приезжаешь куда-то впервые, подчеркиваю — впервые, самыми ценными и трудными оказываются первые три дня. В эти дни нужно фотографировать безостановочно, пока глаз и мозг фиксируют то, что тебя поразило. Потом и это становится привычным. В родное, привычное пространство — может, в силу длительности проживания в нем — постепенно происходит более глубокое проникновение. Большинство моих петербургских фотографий сделаны там, где я бываю ежедневно на протяжении вот уже 40 с лишним лет. Это пространство знакомо настолько, что открывается другое видение, будто третий глаз, которым видишь и воспринимаешь намного глубже, тоньше.

Впервые приехав в Берлин, чтобы сфотографировать немецкую столицу по просьбе Генерального консульства Германии, я ходил по городу, много фотографировал, мучительно создавая «свой образ» города. Оказавшись в Берлине полтора года спустя, я практически не поднимал камеру: все было снято, а проникать в следующий, глубинный слой города не было времени. На Афон, в монашескую республику в Греции, я ездил пять раз. Там была возможность проникнуть и глубже, но Афон — бездонен! Насколько насыщенное и ни на что не похожее пространство, такое «обжорство для глаз», что и «по верхам» можно фотографировать бесконечно.

Л. Я. Сегодня фотографией можно хорошо заработать. Почему Вы не последуете примеру тех, кто использует фотографию с этой целью?

А. К. Что значит хорошо заработать? Сколько нужно человеку для нормальной жизни?

Фотографией зарабатывали всегда, в прежние времена она была одной из хлебных профессий, а теперь и вовсе превратилась в совершенно отчетливую отрасль рынка. Человечество всегда будет нуждаться в фотографическом изображении так же, как в услугах юриста

или врача. Другое дело, что прикладная фотография, на мой взгляд, несомненно, уходит в цифру, а традиционная серебряная, несомненно, приближается к чистому искусству, лишенному утилитарного коммерческого использования. Сегодня фотографией как технологией овладевают все больше людей. Технологический уровень аппаратуры позволяет человеку, не имеющему технического образования, получать прекрасные — по крайней мере, с точки зрения качества отпечатка — фотографические изображения. Если раньше художники — помимо того, что учились годами, осваивая технику рисунка, — еще и сами собирали земляные краски, растирали их, разводили определенными маслами, составляли колеры и грунтовали холсты, то потом краски и холсты стали производиться промышленно. Индустрия помогла живописи тем, что художнику осталось только одно — нарисовать. Примерно то же самое происходит сегодня в фотографии. Когда-то Луначарский мечтал, что каждый будет владеть фотоаппаратом как авторучкой, и это время наступило. Но ведь и авторучкой каждый владеет по-разному! Один с трудом подписывает поздравительную открытку, а другой тем же инструментом — авторучкой — пишет роман «Идиот». В области написания текстов это понимается, в фотографии пока нет: один снимок — это открытка, которую автор черкнул, позаимствовав строчки хорошего поэта, другой снимок — это художественное произведение. Качество литературного высказывания не зависит от того, каким образом оно зафиксировано: гусиным пером, авторучкой, пишущей машинкой или компьютером. В каждую эпоху художник применяет современный ему инструмент, и ничего страшного в развитии технологий нет. Другое дело, что сегодня доступная многим фототехника действительно служит большинству современников средством заработка, а для художника любая аппаратура как была, так и остается способом самовыражения.

Л. Я. Если Вы почти не снимаете на заказ, чем Вы зарабатываете на жизнь?

А. К. Фотографией. Я снимаю то, что мне хочется, и мои работы либо покупаются как произведения, либо неожиданно находят прикладное применение в разных издательских проектах. Каждый год у меня выходят календари. Причем я не снимаю для календарей специально — я делаю свои серии, а люди желают использовать мои изображения для календарей. Денег, сколько их ни заработай, всегда будет мало. Сейчас, например, мне катастрофически не хватает средств на то, чтобы развиваться в фотографии. Но, думаю, если сейчас я дрогну, то вернуться к своей фотографии будет уже очень тяжело. Многие так и не вернулись. Большинство людей моего поколения пришли в фотографию из любви к ней, никто изначально не хотел ею зарабатывать. Это сейчас складывается новая генерация людей, которые идут в фотографию как в бизнес, — будь то реклама или арт-рынок. Когда мы росли, можно было зарабатывать только бытовой съемкой. Конечно, хотелось бы зарабатывать больше, но от этого мои фотографии не станут лучше. Наверное, я стал бы делать их больше, но от этого они вряд ли стали бы качественнее. Поскольку сейчас они даются мне так непросто, в каком-то смысле жертвенно, даже мучительно, — может, потому они и хороши?

Л. Я. Фотографии всегда давались Вам мучительно?

А. К. Да. Снимаю и печатаю я запойно. Печатать могу подолгу, — часами. Но я предъявляю настолько жесткие требования к отпечатку, который все-таки покажу, что это становится мучительным. Слишком жесток отбор и слишком мал выход. Ведь чем больше опыта, чем лучше понимание себя, тем сложнее. Когда сделаешь сильную фотографию, она становится планкой, ниже которой уже не интересно, а выше — трудно. И это тоже мучительно. Творческую задачу ставишь себе все выше и выше, стараешься сделать еще лучше, еще содержательней, а это весьма изматывающее состояние. Кроме того, с появлением одной сильной фотографии, которую ты представляешь как творческую удачу, сразу же десятки

предыдущих улетают в небытие — они кажутся на порядок слабее. Пока не появилась эта сильная, они были вроде бы и неплохи, а с ее появлением огромный «хвост» отсекается. Но нельзя же постоянно мыслить категорией шедевра! Если, конечно, они появляются, слава Богу. В 2003 г. мне удалось сделать, наверное, три фотографии Петербурга, которые теперь обязывают меня соответствовать. Не уверен, что появится снимок лучше. Этого никогда не предугадаешь. Не хуже я сделаю, а вот лучше — никаких гарантий.

Л. Я. Но ведь «хвост», который Вы безжалостно отсекаете, нужен для создания лучшего кадра?

А. К. А как же! Это лесенка, и каждую новую ступеньку ты создаешь сам, стоя на ступеньке предшественника. Если автор остается на предыдущей, чужой ступени, он каждый раз обречен слышать: «Здорово! Почти Картье-Брессон!» или «Отлично! Как у Ирвинга Пенна!». Подлинный художник выстраивает собственную ступеньку, зная все предыдущее и вовне, и в себе самом. На собственную новую ступень в мировой фотографии я не претендую, потому что столько фотографий сделано и такими мастерами! У меня нет амбиций суперталантливой фотографа, который непременно должен занять место в пантеоне мировых фотографических звезд. Но приподниматься над собой постоянно стремлюсь. Для этого надо выработать внутренние критерии. Опора на внешние критерии чревата впадением в моду, поэтому по поводу нынешних фотографических звезд думаю, что акценты будут расставляться историей, а не сегодняшними рейтингами. Все мы задействованы в сфере потребления, активно влияющей на вкусы и пристрастия людей. Проплыть между Сциллой и Харибдой немногим удастся. На современном рынке массового потребления правит бал тинэйджер с рублем в кармане. Из этих рублей кумиры тинэйджеров складывают состояния. Здесь таится большой соблазн для художников любых конфессий, в том числе фотографов. Надо делать выбор. Можно, к примеру, начать снимать порнографию. Успех обеспечен! Такое

всегда разлетится «на ура», фотограф станет богатым, ну и что?

Серебряная фотография становится все глубже, тоньше, все больше говорит о душе и обращается к эстетически развитым людям. Но в современном мире все так перевернулось... Я и мне подобные находимся меж двух огней: с одной стороны — фото, которые каждый может создать для личного пользования, с другой — пошлость, которая воспринимается и потребляется миллионами людей с дурным вкусом. Каждый, купивший фотоаппарат, считает себя фотографом. Если я сочиню на своей телефонной трубке мелодию, я становлюсь музыкантом? И фотоаппарат в телефонной трубке есть! Сегодня любой человек с помощью современных технологий может создать что угодно — хоть музыку, хоть изображение. Но искусство ли это?

Л. Я. Что волнует Вас в личной и, скажем так, в общественной фотографической жизни?

А. К. Я вижу и чувствую гораздо больше, чем в состоянии передать моей фотографией. Это я-то, профессиональный фотограф с многолетним стажем и «состоявшийся фотохудожник» по признанию некоторых знатоков! Мне хотелось бы делиться с миром своими чувствами и видением, но, оказывается, это не всегда удается...

Мое профессиональное кредо выработано многолетним опытом: «Никогда не делай того, что востребовано сегодня». Работа «на злобу дня» воспринимается мной как заказ, как насилие над свободным творчеством, которое должно откликаться лишь на внутренние движения души. Современные художники слишком часто заключают с искусством брак не по любви, а по расчету. XX в. превратил искусство в индустрию, в доходный бизнес, и многие профессиональные художники охотно включились в игру, правила которой абсолютно одинаковы для любого бизнеса, будь то производство сухофруктов или «имиджей». Приведу пример. Три года назад Русский музей проводил выставку «Русская абстракция», сопровож-

давшуюся изданием солидного каталога. Так вот, стремление попасть в «престижный проект» — а значит, и войти в историю! — доходило до смешного: оказалось, абстракция в современном питерском и московском искусстве процветает! Многие художники, никогда прежде из рамок соцреализма не вылезавшие, вдруг стали завзятыми абстракционистами и навалили в одночасье кучу абстракций. Уверен, что в обозримом будущем больше они «абстракционировать» не будут. Зачем? Держи нос по ветру, и рынок подскажет, что требуется сегодня. Я же давно для себя решил: если то, что я делаю, завтра будет не нужно, то и сегодня этого делать не стоит.

Когда фотограф снимает пейзаж, портрет, ню, фотографии и много еще чего — это может оказаться всеядностью. Но не в случае Александра Китаева. Здесь за многообразием жанров кроется попытка философа познать мир во всех его проявлениях. Разглядеть со всех возможных точек и увидеть в разных ракурсах все — туман, нависший над каналом спящего города, черты лица незнакомого человека, изгибы обнаженной женской фигуры, горный ландшафт с морем и куполами, мраморные статуи на пустынных аллеях... Все, из чего состоит мир. Все, от чего отразился свет.

2005

Зинаида Арсеньева — Александр Китаев

Прошедшее настоящего

Фотография обладает странными чарами. Казалось бы, фотограф с помощью аппаратуры фиксирует реальность. Но это особенная реальность. Прежде всего, в фотографии заколдовывается время. Выхватывая из бесконечно изменчивого потока жизни мгновения, она являет нам «прошедшее настоящего».

Александр Китаев — один из самых известных фотографов, представляющий классическое направление

школы петербургской фотографии, убежден, что запечатлевает не столько пространство, сколько время.

З. А. Что для вас фотография — в наш-то век, когда нажать на кнопку и сделать снимок может, в принципе, любой идиот?

А. К. Да замечательный просто век! Техника и технология фотографии так усовершенствовались, что уже не надо тратить годы и годы для того, чтобы научиться получать оптимальное по техническому качеству изображение. А это высвобождает время для подлинного творчества. Многие мои коллеги в двадцатом веке долго и мучительно осваивали ремесло, так долго, что из фазы технического творчества, всего этого стремления к «бриллиантовому негативу», «мелкому зерну», безупречному отпечатку и т. д. и т. п. так и не выбрались. Это, знаете, как если бы модельер больше гордился не фасоном и стилем выходящей из его рук одежды, а ровностью строчек и прочностью ткани. Вы же понимаете, что в этом случае армейская униформа вне конкуренции.

До появления цифровых технологий каждый фотограф для получения позитивного изображения был накрепко привязан к «темной комнате», к лаборатории. Теперь все иначе. Теперь лаборатория на столе в каждом доме. Только твори! Да и от утилитарных, прикладных функций традиционная фотография освободилась. Так что теперь, чтобы заняться «мокрой» фотографией, надо иметь веские причины и осознанное желание увидеть конечный продукт именно в уникальном отпечатке ручной работы. И иных причин, кроме чисто творческих, художественных, я здесь не вижу.

З. А. Чем отличается работа профессионального и уж тем более талантливой фотографа от обычных фотоизображений, запрудивших весь мир?

А. К. Но ведь в наш-то век, как вы выразились, «любой идиот» и авторучкой владеет. Вы же не читаете все подряд? Конечно, визуальная информация более, если можно так выразиться, навязчива, но тем не менее вас ведь

никто не принуждает смотреть на то, что запрудило весь мир, а уж тем более рефлексировать по этому поводу. Могу ответить и по-другому: тем же, чем рядовой дом на Миллионной улице отличается от типового на проспекте Большевиков.

З. А. В чем состоит особенность петербургской фотографии?

А. К. Петербург за свою короткую историю накопил невероятный культурный капитал, который просто не может не отпечатываться на жизни и деятельности каждого, кто здесь родился. Человек, рожденный здесь, волей-неволей впитывает мировую культуру в лучших ее достижениях. Судите сами: я еще не умел читать, а отец по выходным дням водил меня по замечательным петербургским музеям. Второй круг знакомства с музеями все мы проходим с экскурсиями в школьные годы. В те же годы нас водят в театр, кино, возят в пригороды. Третий тур — уже самостоятельно, в годы молодости. А потом мы водим туда же своих детей... Думаю, эта ситуация типична для любого аборигена. Можно еще добавить, что все свои перемещения по городу мы осуществляем в эстетически организованной среде, созданной многими поколениями зодчих мирового уровня.

Так что без преувеличения можно сказать, что петербуржец просто по факту рождения и проживания на берегах Невы обладает повышенной эрудицией, визуальной культурой, чувством вкуса и стиля. Все это неизбежно сказывается на его жизни и деятельности, будь то фотография или что-то другое.

З. А. Вы часто снимаете Петербург. Но ведь город изображали так часто, что, наверное, трудно увидеть его по-своему?

А. К. Что вы! Напротив! Мне так много всего хочется через него рассказать, что я постоянно бью себя по рукам, не позволяя камере слишком усердствовать. Фотография довольно дорогой способ записи, куда дороже авторучки, и если тут дать себе волю, то недолго впасть в полную нищету.

Действительно, со времен первого фотографа Петербурга Ивана Бианки создано несметное число изображений этого пространства. Но что это меняет? Ведь и музыка вся написана, и поэзия прошла и «золотой», и «серебряный век». Штык в землю? Но мы ведь отображаем не столько пространство, сколько время, а оно в каждый миг иное. Бианки с середины XIX в. снимал пореформенную столицу Российской империи, фотографы века XX снимали город Ленина. Современные фотографы уже не смогут снять ни тот Петербург, ни тот Ленинград. Перед нами еще не Петербург, о котором мы мечтаем, — сейчас у нас то ли Петросква, то ли Москабург, но для фотографирования это крайне интересно! «Счастлив, кто посетил сей мир...»

З. А. Что для вас Петербург — в вашей жизни и в вашем творчестве?

А. К. Я имел честь здесь родиться, здесь живу и, бог даст, здесь же и умру.

З. А. Почему вы предпочитаете черно-белые снимки цветным?

А. К. Раньше — потому, что существовавшие технологии весьма ограничивали возможность автора работать с цветом и получать такие изображения, которые не противоречили бы его пониманию искусства. Теперь, с появлением цифровой фотографии, потому что мне уже не успеть, не сумею освоить современные технологии так, чтобы выйти за рамки технического творчества. Думаю, чтобы сделать что-то новое и оригинальное, соответствующее современной технике, надо вместе с ней родиться.

Объектив фотоаппарата видит все совершенно не так, как видит человеческий глаз. В отличие от избирательной тактики человека, камера фиксирует несметное число неорганизованной информации. Одна из составляющих искусства фотографа заключается в том, чтобы адаптировать видение инструмента к восприятию человеческого глаза. Если мы имеем дело с цветом, то количество неорганизованной информации возрастает

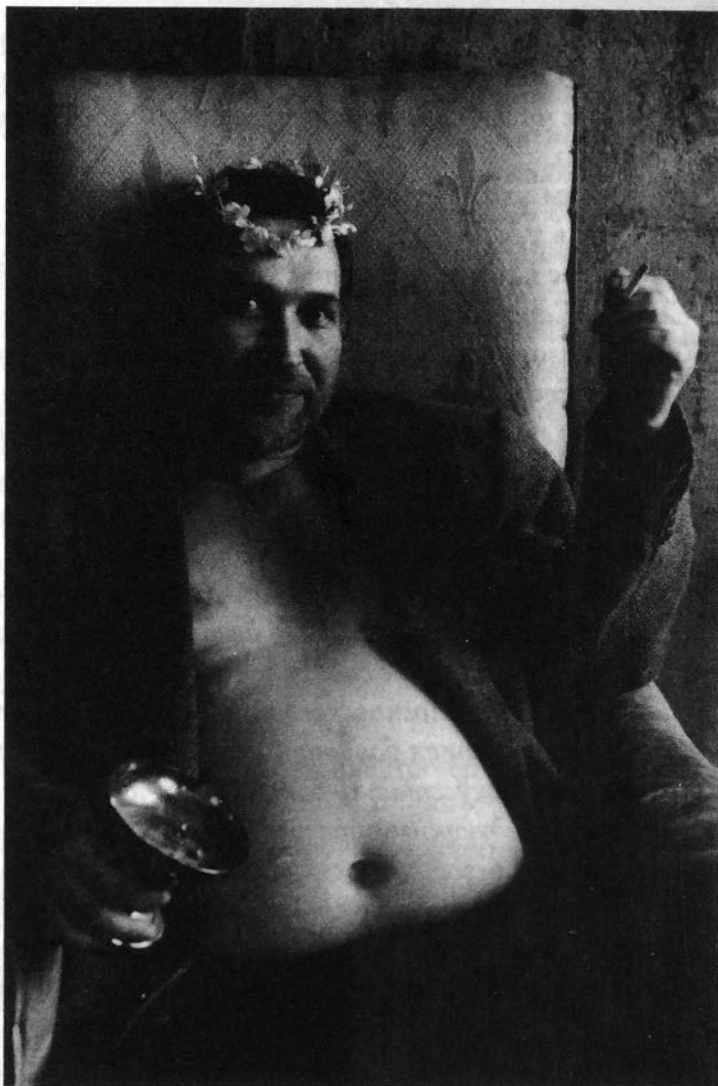
как минимум на порядок. У меня просто мозгов не хватает организовать столько информации, а пользоваться камерой как чисто регистрирующим инструментом мне неинтересно.

З. А. Вам удивительно удаются портреты. Что привлекает вас в таком «уходящем» жанре, как портрет? Почему интерес к портрету сейчас упал почти до нуля?

А. К. Жанр стал «уходить» не сейчас, а с середины XIX в., и связано это как раз с появлением фотографии. Как вы знаете, фотография благодаря своей скорости и дешевизне получения точного изображения в исторически короткое время отвоевала рынки у традиционных изобразительных техник. И первым захваченным жанром был именно портрет. В 1854 г. петербуржец Ф. И. Иордан в письме А. П. Брюллову замечает: «...сильно меня пугает фотография, которая здесь делает большие успехи, и портретисты здешние сидят вовсе без работы...». Уже в 1858 г. профессор Московского университета К. Герц, в целом высоко оценивая роль нового изобретения в пропаганде высокого искусства, о фотографах-портретистах отзывается следующим образом: «Фотографы наполнили мир тьмою безобразных произведений, от которых наши более художественно образованные потомки будут отвращаться, как от злых призраков». В те годы художники презрительно называли фотографию «живописью для бедных». Хотим мы этого или нет, но теперь все вернулось на круги своя — приличный портрет хорошему фотографу может позволить себе заказать лишь состоятельный и/или художественно образованный человек. Все остальные предпочтут самостоятельно писать историю семьи и заниматься саморепрезентацией посредством «мыльницы» и лаборанта минилаба.

З. А. О ваших экспериментах при проявке снимков — алхимии фотопроцесса...

А. К. Да какая там алхимия... По сравнению с тем, как умели работать с отпечатком мастера предыдущих поколений, я просто школьник! Так, довожу изображение до желаемой кондиции простейшими, хрестоматийными



А. Китаев. Портрет живописца Константина Троицкого. 2001.

методами. И то если это не слишком трудоемко, — хотя и знаю, как это сделать, но характер и темперамент не позволяют долго возиться с одной картинкой. По-доброму завидую тем коллегам, у которых хватает терпения десятки часов посвящать одному-единственному изображению, будь то негатив или позитив.

З. А. В Москве есть Ольга Свиблова, которая в течение нескольких лет предпринимает многое для пропаганды фотографии. В Петербурге появилась Ольга Корсунова. Сотрудничаете ли вы с ее Государственным центром фотографии?

А. К. Сотрудничаю и с той и с другой Ольгой. Как автор. Вы совершенно справедливо заметили, что Ольга Свиблова уже много лет активно пропагандирует фотографию почти во всех ее проявлениях: от прикладной (например, рекламной) и той, что рекрутирована современными художниками в качестве удобного объекта для артистических манипуляций, до собственно истории фотографии и представления публике мастеров этого искусства.

Что же до питерского центра... Знаете, между петербуржцами второй половины XIX в. нередким был такой диалог: «Как дела?» — спрашивает один, другой отвечает: «Как у Берда, только трубы пониже, да дым пожиче». Был в столичном Петербурге такой процветающий металлургический завод Чарльза Берда...

Если по существу, то Государственный центр образовался совершенно в иное (чем Московский дом фотографии) время и в иной ситуации. Теперь заниматься пропагандой фотографии вообще незачем, она и без того заполонила все визуальное пространство от улицы до кафе и музея. Теперь неплохо бы заняться отделением «мух от котлет». И роль Центра фотографии (с его-то государственным статусом!) могла бы быть в этом лидирующей. Но, увы, пока этого не происходит. Деятельность его пока хаотична и бессистемна. Впрочем, организация эта еще крайне молода, даст бог — все наладится.

З. А. Ваше мнение о работе музеев по устройству фотовыставок и пропаганде фотоискусства. Какие музеи особенно в этом преуспели?

А. К. Знаете, по моим многолетним наблюдениям ни один наш музей не имеет сколь-либо отчетливой, осознанной политики в области изучения и пропаганды фотографии вообще и фотоискусства в частности. Наверное, обстановка изменится со сменой поколений, с приходом в музеи новых людей. Впрочем, под давлением всеобщего интереса к старой и новой фотографии ситуация уже начинает меняться. Я знаю, что во многих наших музеях идет серьезная работа по изучению собственных фотографических фондов. Эта работа — а научная работа не бывает быстрой — рано или поздно даст свои плоды, и мы будем лучше знать историю русской фотографии. У нее богатая история! Без знания истории невозможен подъем ни в одной области человеческой деятельности.

Если говорить о крупнейших музеях, то экспонировавшиеся в Эрмитаже две превосходные выставки, — «Ирвинг Пен» и «Вглядываясь в фотографии», и одна посредственная — «Петербург в светописи», по своему значению в понимании, что такое фотография, намного превосходят выставочную эклектику Русского музея, размывающего и без того зыбкие критерии фотоискусства. Да и озабочен Русский — вслушайтесь! — музей больше пропагандой западного искусства, чем отечественного. Я связываю большие надежды с Музеем истории Петербурга. Он уже совершил немало выставочных подвигов на фотографическом фронте, и, надеюсь, впереди нас ждут все более качественные проекты, как рожденные в недрах музея, так и привлеченные со всего света.

З. А. Когда пишут о фотографии, часто упоминают ее некую мистическую сторону. Есть ли в этом способе отображения реальности что-то особенное?

А. К. Конечно, как и в любом творчестве! Но это — тайна за семью замками! Стоит ее проболтать, и магия перестанет действовать.

2005

Олег Ясаков — Александр Китаев

Александр Китаев: Сам по себе

Говорить об Александре Китаеве и просто и сложно — Китаев не просто один из двух-трех известнейших современных петербургских фотографов, он стал настоящим явлением в сегодняшней культурной среде Петербурга, ландшафт которой без него попросту непредставим. Пронзительно талантливый и парадоксально умный, он стал одним из бесспорных интеллектуальных и творческих лидеров в среде фотографов и художников Петербурга. Знакомство с ним для многих стало отправной точкой в реализации собственных творческих устремлений, а его номер в записной книжке — это повод для обоснованной гордости.

Это лето для Александра Китаева выдалось чрезвычайно насыщенным — несколько собственных выставок, преподавание в Международной летней фотошколе «Петербургские фотомастерские», подготовка громких исторических проектов, таких как прошедшая в Музее истории Санкт-Петербурга выставка Ивана Бианки или планируемая на осень выставка Александра Сокорнова.

Его мастерская, затерянная во дворах петербургской Коломны, находится в центре города и в то же время на отшибе — ближайшая станция метро в получасе ходьбы. Здесь — место еженедельных встреч его соратников и оппонентов, здесь можно увидеть самых неожиданных гостей, горячо спорящих о чем-то, или наоборот обсуждающих совместные творческие планы. Сам Китаев, всегда находящийся в центре компании, все же остается несколько сам по себе, он — в своей Коломне, где пока не на всех дверях в парадное установлены кодовые замки, где Петербург, словно застыл во времени, позирует ему таким, каким мы уже почти не помним наш город.

«Философ» — так называлась недавняя статья о нем в одном из фотожурналов. «Историк» — так часто представляют его в последнее время — полузабытые имена великих фотографов прошлого, заново открываемые им,

снова занимают места на фотографическом небосклоне. «Преподаватель» — так официально называлась его должность в Первой летней международной фотошколе, очень удачном образовательном проекте, запущенном Ольгой Корсуновой. «Куратор» — в этой роли Китаев выступает все чаще, создавая оригинальные выставочные проекты. И конечно «фотограф» — это, видимо, наиболее органичная его ипостась, фотографом он остается всегда и любит подчеркивать, что всем остальным он занимается изнутри профессии.

О. Я. Банальный вопрос: как ты стал фотографом?

А. К. А давай лучше расскажу о своем первом фотоаппарате, это забавная история. Есть такой стандартный момент в биографиях многих фотографов моей и предыдущих генераций, — им всем в детстве кто-то дарил фотоаппарат «Смена». У меня тоже была «Смена», которую мне подарили еще в школе, но я, конечно, как и все тогда, мечтал о «Зените». Дело было в начале 1970-х. Я работал слесарем и накопил денег на эту дорогую камеру. На Западе человек просто шел в магазин, покупал все, что ему надо, и этого было достаточно, чтобы считать себя фотографом. У нас приобретение аппаратуры было связано с огромными трудностями. В Ленинграде было по большому счету четыре магазина, где можно было купить фотоаппарат, все они были клубными выставочными площадками, и там работали консультанты от клубов. Понятно, что когда в конце месяца поступали дефицитные аппараты, очередь стояла уже у директора магазина — работники торговли, были бы и рады вообще ничего не выпускать на прилавок, но побаивались — могли возникнуть проблемы с народным контролем. Поэтому несколько экземпляров поступало в открытую продажу, если план не был выполнен. Я познакомился со всеми продавицами, накопил денег и ждал, когда в продаже появятся «Зениты». И вот как-то знакомые продавицы предупредили меня, что «Зениты» будут завтра с утра. Взяв на работе отгул, я с утра уже

был возле магазина, который был еще закрыт. Я отошел в пирожковую неподалеку. За мной в очереди стоял парень, который попытался расплатиться какой-то крупной купюрой. Сдачи, конечно, не было, и он обратился ко всем с просьбой разменять эту купюру. Конечно же, разменять вызвался я, — у меня ведь полный карман скопленных по рублю и по трешке денег. Разменял ему деньги и побежал в магазин — время подошло. Девочки выписывают чек, подхожу к кассе, а у меня ровно половина суммы! Потом я узнал этот механизм — парень тот купюру, сложенную вдвое, посчитал мне как две. В милиции этот трюк знали, даже заявление не стали у меня принимать, потому что поймать такого мошенника за руку практически невозможно. Через два месяца я снова накопил денег и купил все-таки свой «Зенит», притом аппарат, который купил в итоге, был лучше того, что мог мне достаться в прошлый раз. Наверное, это не ответ на вопрос, как я стал фотографом, но вот так купил свой первый фотоаппарат.

О. Я. Сейчас Александр Китаев — это все же по преимуществу фотограф, или историк фотографии?

В самом деле, в последнее время у меня возникают трудности с самоидентификацией — с одной стороны, я все еще действующий фотограф, хотя и не могу назвать себя профессионалом — профессионально на заказ я практически не работаю. Может быть, в этом мое счастье — я дожил до такого времени, что можно не брать заказов для зарабатывания ремеслом на хлеб насущный, а делать только те карточки, которые мне любы. И они вдруг оказываются востребованными в разных прикладных применениях — это ли не счастье? С другой стороны, меня все больше привлекает история, но поскольку я — человек без всякого официального образования, то для меня это процесс совершенно творческий, и я к своим историческим писаниям и исследованиям отношусь почти так же, как к процессу творчества изобразительного. Как фотограф-художник в последнее время работаю все меньше и меньше, но это, вполне возможно, субъективное

ощущение, возникающее от того, что я действительно все меньше времени и пленки трачу ныне на создание фотографий. Дело, возможно, в том, что всю свою предыдущую профессиональную и художническую жизнь я очень много снимал, много инвестировал в негатив, в изображение, а выход в лист, в отпечаток, благодаря суровому отбору был невелик. Сейчас пришло время, когда второй и даже третий слой моих фотографий становится все более востребованным и интересным кому-то еще. Кроме того, поскольку я работаю уже очень долго, то когда обращаюсь к своему архиву, вижу, что многие вещи, которые для меня как для художника были попросту проходным рабочим материалом, призванным помочь мне в поисках какого-то образа, сейчас уже стали документом истории. И я прекрасно понимаю, что многие из этих карточек я могу показывать, не роняя «честь мундира», как выставляют дневники и письма — документы истории, артефакты. Я, к тому же, смею надеяться, что и в них есть те изобразительные качества, которые делают эти фотографии не просто сухим протоколом... В последнее время я снимаю мало, но, как мне кажется, продуктивнее, чем раньше, редкая съемка проходит без одного-двух кадров, которые мне было бы не стыдно показывать и которые попадают в мой творческий портфель. Правда, сейчас вновь наступает период, когда я хотел бы фотографировать больше.

Если прислушаться к выводам американских психологов, то чтобы не потерять вкус к жизни, каждый человек должен примерно раз в 8 лет резко менять сферу деятельности. Оглядываясь на прожитые годы, вижу, что как-то инстинктивно я следовал этим рекомендациям, правда, не столь радикально, как советуют американцы. Посуди сам: с начала 1970-х годов я был активным участником фотолюбительского движения и, оставаясь в его рядах, с 1978 г. стал работать профессионально. В 1982 отказался от творческой фотографии и занимался исключительно профессиональной прикладной фотографией вплоть до 1987 г. В 1987 вернулся к творчеству, но все

время менял амплуа — осваивая и работая попеременно то в жанровой и репортажной фотографии, то с фотограммами и химиограммами, то занимался пейзажем и ландшафтом, то, наконец, портретом и ню. Наверное, такие маневры не способствуют достижению высокого положения в фотографической иерархии — практически все знаменитые фотографы нашего времени моножанровы, — но уж закиснуть точно не дают. С 1996 г. начались поездки в Европу, и навыки работы в различных жанрах чрезвычайно пригодились в освоении этого нового для меня визуального пространства. Кураторство и история фотографии раздвигают пространство по вертикали.

О. Я. Является ли принципиальным моментом для художника Китаева сохранение традиций петербургской черно-белой фотографии?

А. К. Я убежденный приверженец традиционной черно-белой фотографии и, по всей видимости, от этой технологии уже не отступлю. Новые технологии в моей практике будут скорее обслуживать традиционную черно-белую фотографию. Не далее как вчера я пришел в некую дизайн-студию, пытаясь получить цифровым способом те изображения, которые мне дороги именно в авторских отпечатках, но на сей раз мне были нужны определенные размеры, которые вручную получить слишком сложно. Надо сказать, получение результатов приближающихся к ручному отпечатку, стоило огромных трудов. Поэтому цифровой фотографией я, видимо, уже никогда не займусь, просто потому, что ни камера, ни принтер никогда не станут продолжением моей руки, мне так эти новые инструменты попросту не освоить. Те цифровые камеры, которые я вижу, заставляют думать скорее о манипуляциях с камерой, чем об отношениях с пространством и со временем. Когда ты из того сырого фотографического материала, который представляет из себя негатив, можешь создать какую-то картину, которая передаст твои ощущения и твой резонанс на то, что происходило — это очень важный для меня момент, и этого я не вижу в «цифре». В той или иной мере я тоже вынужден



А. Китаев. Автопортрет у стены. 1995.

работать с цифровыми технологиями — оцифровывать свои изображения для простоты коммуникации, для того, чтобы их можно было показывать просто и быстро. Хотя понятно, что в данном случае показывается скорее композиция и сюжет, а это лишь намекает на те составляющие фотографии, которые можно оценить по достоинству только в листе.

Вообще, фотография становится все более элитарной вещью — те, кто может позволить себе делать и видеть изображение в авторском листе, составляют привилегированное меньшинство. Ведь это все равно, что видеть живопись не в журналах и каталогах, а в музейных залах, что в случае фотографии порой затруднительно — в мире немного музеев, на стенах которых висят шедевры фотоискусства. Выставки мы можем видеть, но в постоянной экспозиции фотография не представлена так, как представлена живопись, графика, или скульптура. Сейчас мы можем видеть «живую» фотографию в основном в интерьере, что говорит о том, что фотография сейчас находится на том витке, на каком когда-то находилась живопись — она не была в музее, она была в частном или общественном интерьере, она создавалась для интерьера, там и жила. Инфраструктура, связанная с фотографией, развивается стремительно, мы видим интенсивный и неуклонный рост всего, что связано с фотографией, — выставки и книги, мастер-классы и фотошколы и т. д. Все больше журналов интересуется художественной фотографией, она идет в интерьер, как жилой, частный, так и в общественный, в общепитовский например. Галереи и музеи показывают все больше фотографий на временных экспозициях, все больше научных трудов посвящено фотографии, по ней защищаются дипломы и диссертации. Все это очень удивительно и прекрасно, и сейчас не хватает только одного — для того, чтобы фотографы (те, которые занимаются художественной фотографией) могли жить по-человечески, не хватает частных коллекционеров. Их не хватает катастрофически. Есть и покупатели, но они не коллек-

ционеры. Их пока очень мало в России, но становление капиталистических отношений внушает определенную надежду — с появлением богатых людей, которые состоялись в бизнесе, создали себе абсолютно комфортное жилье и получили все удовольствия, какие можно получить за деньги, я думаю, вскоре появятся и те, кто займется вложением денег в современную фотографию. Уже сейчас старые коллекционеры понимают, что современная фотография — это очень дешево, ее можно покупать за небольшие деньги, и со временем она становится только ценнее, как хорошая живопись, — это хорошее помещение капитала плюс огромное удовольствие! Когда это появится, нам всем станет несколько легче жить.

Мы наблюдаем много галерей и музеев, которые работают с фотографией, впрочем, с разной степенью профессионализма и актуальности. На мой взгляд, они обязаны делать открытия, а этого мы во многих случаях не видим. Дело в том, что история фотографии изобилует лакунами, совершенно ничем не заполненными. В то же время есть несколько десятков имен, которые всем известны, и заниматься этими несколькими десятками имен мне, например, скучно, мне всегда хочется открывать. А открываю на самом деле не я, а коллекционеры, как это было, например, с Бианки — вдруг частные собиратели в России и за рубежом оценили этого мастера и стали приобретать его иконографическое наследие по крохам. Или Сокорнов — имя, совершенно не вписанное в историю отечественной фотографии, а ведь это фантастическая личность, совершенно замечательный фотограф! Так получилось, что и в Москве, и в Петербурге именно частные коллекционеры — а ведь их не принудишь тратить свои кровные на то, что они не любят, на посредственных авторов (при том, что это очень насмотренные люди) — вдруг оказались очарованы этим мастером, приобретают его работы, совершенно точно понимая, что им не потягаться с государственными собраниями. Там-то все это лежит в больших количествах, да не востребовано, не изучено. Сейчас мы с Государствен-

ным центром фотографии будем делать выставку из частных собраний, а уже показ частных собраний, будем надеяться, потянет за собой реакцию государственных хранилищ.

О. Я. А в Петербурге есть сейчас кураторы, адекватные тем художественным процессам, которые происходят в городе?

А. К. Я думаю, что нет. Впрочем, это смотря где поставить точку отсчета. Серьезные кураторские проекты обычно крайне дороги. То, что делала Ольга Корсунова под эгидой Государственного центра фотографии, все эти выставки — они работали не на задачу какой-то селекции и отбора, перед Ольгой скорее стояла задача показать весь фотографический спектр и возбудить к нему интерес. Вот я задумываюсь о том, что у меня есть возможность сделать некий проект, в котором можно было бы показать молодую фотографию, фотографию XXI в. Возможно, это можно было бы сделать осенью в Манеже, но — вряд ли! Мне интересно это, и я хотел бы заняться этим проектом, но вижу, что когда лежит такая ответственность, должен быть очень жесткий отбор, никаких дружеских и компанейских обязательств, важна только картинка и тот потенциал, который я как куратор в ней вижу. Это очень большая работа, которую можно сделать под конкретное предложение, хотелось бы этот проект сделать серьезным, показать его и дальше и дальше, но подобные вещи требуют крупных инвестиций, а я уже не столь легкомысленный энтузиаст, как прежде. Ведь что такое осенняя выставка в Манеже? Это смотр петербургской фотографии, и это прекрасно. Но там есть свой собственный куратор, и любой проект внутри этого пространства, хорош он или плох, все же будет частным проектом.

О. Я. Взяться за такой проект тоже означает на время уйти из практической фотографии?

А. К. Все-таки в сутках 24 часа, и можно попытаться как-то совмещать все. Сейчас у меня есть конкретная работа, связанная с фотографией, недавно было препода-

вание в летней фотошколе — и все, у меня уже огромная задолженность по текстам, к которым я просто не могу прикоснуться, не успеваю сосредоточиться. Я уж не говорю про съемку и печать — этим совершенно невозможно заниматься «между делом». Конечно, каждую свободную минуту что-то обдумываю и перевариваю, но написание текстов для меня все же очень трудоемкое и времязатратное дело, и очень трудно это совмещать с живой повседневной практикой.

Возможно, проблема с отсутствием серьезных кураторских проектов состоит больше в отсутствии денег, чем идей. Для меня лично кураторство, какие-то исторические изыскания и собственное творчество — это три совершенно разных стула, одновременно сидеть на них невозможно и перепрыгивать с одного на другой тоже сложно. Но тем не менее если так на мне все сходится, то я чувствую на себе некоторую ответственность и стараюсь успевать все, потому что если не я, то кто? Я не знаю, кто еще напишет о Бианки, просто потому, что его я чувствую изнутри профессии, ведь я не единственный, кто занимался его наследием, там и швейцарцы-библиографы, и Елена Бархатова как искусствовед, и Петрова в Эрмитаже... Но все они писали не изнутри профессии, и многие вещи для них остаются непонятными и недоступными. А кто напишет о Сокольникове, о других талантливейших мастерах прошлого?

О. Я. Какова основная мотивация историка фотографии Александра Китаева?

А. К. Ой, не знаю... Она, собственно, проста — если мы не будем почитать наших предков, то и про нас никто не вспомнит. Кроме того, я глубоко убежден, что если мы не вернем себе достижений культуры, в частности, фотографической культуры, которая была в России в XIX в., мы никогда не будем иметь современной отечественной фотографии. В советский период мы были оторваны от этой культуры напрочь, потом начались трудности перестройки, когда мы тоже очень много чего потеряли, потому что на Западе был интерес к опреде-

ленного рода фотографии и совершенно не было интереса к другой. Теперь мы пытаемся нагонять, перепрыгивая через ступеньки, но это чревато потерей устойчивости в развитии. Всякая эволюция, на мой взгляд, лучше революции. Запад шел к своему современному искусству эволюционируя — и опираясь и отталкиваясь от находок и достижений предшественников. Мы же своих предшественников или не знаем, или, в ряде областей, просто не имеем, и на таком вот зыбком фундаменте пытаемся создать что-то новое.

Да еще мы все время теряем квалифицированных людей. За последние годы из искусства и естественным образом ушло много фотографов, и неестественным — в том смысле, что многие так или иначе ушли из творчества — в рекламу, в бизнес и так далее... Творчество — наименее востребованная и прибыльная отрасль. Очень многие уходят в хлебную коммерческую фотографию, там они получают серьезные деньги, от которых сложно отказаться — это тоже своего рода наркотическая зависимость, и от этого вырабатывается определенный образ жизни, так что маловероятен их возврат в искусство. Когда синичка в руке, уже не до журавлика, да и невозможно одновременно служить и Богу и черту.

О. Я. Насколько политкорректен историк Китаев? Насколько я понимаю, это не типичный подход историка к прошлому искусства, — собственные симпатии и антипатии как-то влияют на исторические изыскания, или ты стараешься быть объективным?

А. К. Скорее да, стараюсь. Я потому и боюсь заниматься историей фотографии второй половины XX в., которая вся на моей памяти, — мне трудно в этом случае оставаться объективным, а историк должен быть все-таки объективным. Но дело в том, что та история русской фотографии, которая написана у нас в стране, как раз вся очень необъективна, и связано это с идеологией, с той политической ситуацией, что существовала — авторы-историки попросту боялись. Скажем, Сергею Левицкому повезло чуть больше других, — как сбросить его

со счетов, когда он снимал всех демократических писателей? То, что он снимал и совершенно недемократических писателей и был к тому же придворным фотографом (его фирма была придворной фотографической фирмой при четырех императорах), как-то замалчивалось. А то, что он был двоюродным братом Герцена и снимал его, наоборот, выпячивалось, хотя с Герценом он был в глубочайшей ссоре, и примирение произошло в Лондоне, уже после двадцатилетней фотографической карьеры Левицкого. Эти вещи вообще не имеют отношения друг к другу, но нужно было показать, что Левицкий — «наш», потому что он был связан с Герценом и газетой «Колокол». То есть история очень необъективна — фотографов оценивали не по мастерству в художественной фотографии, не по вкладу в культуру, а по каким-то социальным и политическим моментам их биографий. Дмитриев остался в официальной истории фотографии потому, что снимал голод в Поволжье. Искалось то, что можно назвать «нашим», и это печально.

Или Булла-отец. У меня не то чтобы неприязнь к нему, просто хочется, чтобы его наконец поставили на свое место в истории фотографии. Такого почетного места в истории фотоискусства любой страны подобный фотограф нигде не занимает. Это абсолютно коммерческий фотограф, промышленник от фотографии, глава серьезной фирмы и не более. Его западные коллеги вписаны в историю как летописцы и предприниматели, но отнюдь не как художники, не в историю искусства. Нужно понимать, что Карл Карлович Булла вовсе не «выдающийся фотохудожник», как его все чаще и чаще называют, и что никакого существенного вклада в фотоискусство он не внес. А у нас он фетиш, единственная фамилия, которую все выучили и повторяют, как будто никакой другой фотографии не было. Между тем, даже находясь в зените своей прижизненной славы, он был очень малой величиной в той творческой фотографии, которой жил весь цивилизованный мир. Даже в той сфере, в которой он получил известность, в придворной

фотографии, в репортаже, и там были совершенно другие талантливые личности, настоящие авторитеты, например, если говорить о петербургских фотографах, А. К. Ягельский (фон Ган), генерал А. А. Несветевич, Ф. Г. Буассон. Удачная историческая судьба Карла Буллы связана скорее с огромным архивом, которому повезло сохраниться и который стал трофеем советской страны. К этому огромному архиву негативов всегда было легко обращаться и иллюстрировать все что угодно. Кроме того, Булла — это, конечно, фотограф прессы, совпавший по времени с достижениями полиграфии в воспроизведении фотографий. В становлении книгоиздательства и журналистики в России серьезное влияние оказали немцы, например, издательство Маркса, которое огромными тиражами издавало самые популярные книги и журналы. Булла тоже был немцем по происхождению. У меня нет никаких националистических предубеждений, это просто объективная вещь, мы же не будем спорить, что немцы были лучшими булочниками в Петербурге, а у финнов было самое вкусное молоко. Конечно, немецкая диаспора в чем-то помогла, и Булле повезло совпасть по времени с началом журналистики в ее современном виде. Например, подлинная звезда отечественной фотографии, современник Буллы Сергей Лобовиков из Вятки, делал гениальные карточки, но они были в единственном экземпляре и доступны только на выставках. Сколько бы людей не пришло на выставку, этих зрителей в любом случае будет меньше, чем у Буллы, снимки которого воспроизводились в десятках тысяч экземпляров в периодических изданиях и расходились по всей России, естественно, что это имя было куда более известно в широких кругах. Это законы становления имени и рынка, здесь ничего не поделаешь. Но если говорить о становлении фотографии как искусства, то говорить о Булле как о художнике по меньшей мере смешно. Звезда Буллы разгорелась, с одной стороны, из нашей лени и нелюбопытства, а с другой стороны, по каким-то не связанным напрямую с искусством причинам.

Тот же наш знаменитый Александр Родченко был социально угоден уже другому строю, и отчасти поэтому стал очень известен. Я считаю, что фотографическая судьба Родченко чем-то очень напоминает судьбу Буллы. Родченко работал в советской организации, занимающейся международной пропагандой. Родченко за счет этой организации тиражировал и рассылал свои фотографии на выставки по всему миру, а когда они возвращались из одной страны, то он тут же отсылал их в другую. Если для любого другого фотографа-современника, живущего в стране диктатуры пролетариата, это было проблемой, то снимки Родченко осели по всему миру. По крайней мере, Европа в своих архивах накопила массу работ Родченко. А поскольку европейцы начали разбираться со своими архивами давно, с шестидесятых годов, то обнаружив у себя такое количество работ Родченко, они начали создавать ему имя, чтобы поднять ценность своих коллекций. Кстати, лучший Родченко как раз не в России, а в Европе — никто ведь не требовал возврата фотографий, они ничего не стоили автору. Так что на Западе все выучили это имя — Александр Родченко, и никого другого знать не хотят.

О. Я. Насколько эта ситуация универсальна? Как создаются звезды сегодня?

А. К. Наверное, сейчас все сложнее, хотя механизмы похожие, конечно. Не знаю, не берусь судить — не хочу заниматься XX в., все это пока слишком субъективно, я пока не могу посмотреть на все со стороны, это еще не отстоялось. Валерий Савчук утверждает, что «Во второй половине XX в. четко обозначилась тенденция: истинные радикалы и ниспровергатели канонов через двадцать лет становятся классиками». В первой половине ситуация иная. Вот пример: Василий Сокорнов. Сокорнов — совершенно забытый мастер пейзажа, работавший с начала XX в. до конца 40-х годов. Я думаю, что выставка Сокорнова станет открытием еще одной российской звезды. В его судьбе тоже масса загадок, масса всего не установленного и неясного, им нужно серьезно за-

ниматься. Все же я не ученый, я не могу пока полностью сесть на этот стул. Моя задача — показать что-то, помочь коллекционерам, обратить на что-то внимание искусствоведов и историков искусства, а дальше придут другие люди, которые все сделают детально и дотошно.

Право слово, обидно, когда в огромнейшем томе французской «Новой истории фотографии» пять русских фамилий — только оттого, что наши архивы и фонды закрыты, а история нашей фотографии не разработана. С одной стороны, европейцы и не настроены пересматривать историю — у них есть сложившаяся иерархия, но с другой — чего ради они будут заниматься нашей историей за нас? К счастью, есть примеры, когда частные лица, потомки фотографов, работавших в России, восстанавливают историческую память — так, правнучка Вильяма Каррика Эшби Филисити, живущая в Лондоне, очень много сделала, много опубликовала о своем великом предке. Каррик внес выдающийся вклад в русскую фотографию, и в наших государственных собраниях его работ уцелело очень много. Может быть, если хватит сил, Каррик будет следующим персонажем, которого мне хотелось бы представить широкой публике. Но подобные примеры у нас еще очень редки — ведь в одном только Петербурге проживает немало потомков великих российских «деятели по фотографии» — так раньше выражались, — но где их семейные архивы? Непонимание важности этих архивов, важности сделанного предками вклада в культуру, важности сохранения истории, приводило к тому, что все несли на помойку. Бывает, конечно, что что-то и в музей, но это редко — музеи наши и покупать не в состоянии, и взять даром тоже не хотят — ведь с этим надо «возиться»: оформлять, обрабатывать... Правда, и тут ситуация выправляется: и в нашем городе, и особенно в Москве в последние годы выкуплено немало архивов ушедших от нас мастеров фотографии двадцатого века.

Вообще в России сложилась уникальная ситуация — у нас в Петербурге хранятся первокласснейшие раритеты ранних лет фотографии. В Академии наук у нас лежит

первая дагерротипная камера, присланная сюда еще до того, как парижские оптики стали рассылать такие камеры по всему миру. Она была собрана и прислана сюда благодаря наследникам изобретателя дагерротипии Нисефора Ньепса. Здесь у нас находятся первые фотограммы, сделанные в 1839 г. академиком Фрицше на материалах, присланных Тальботом, послужившие основанием для первого в России научного доклада об этом методе. Мало того, потом сам Тальбот прислал сюда изображения, датированные 1836 г., это за три года до обнародования фотографии. У нас хранится переписка Даггера с Ньепсом, относящаяся к годам, предшествующим изобретению дагерротипии и рассказывающая о том пути, который прошли изобретатели перед своим открытием, — все это у нас здесь, в Петербурге, уникальнейшие материалы по истории мировой фотографии, лишь частично исследованные. Здесь первоклассный материал, не пущенный в научный оборот, почти никто о нем ничего не знает. Мы можем говорить о наших российских проблемах, но, в самом деле, то, что здесь хранится, — мировое достояние. И те авторы, которые у нас работали, — это тоже мировое достояние, заниматься которым кроме нас самих никто не будет. Хотя, скажем, Сергеем Лобовиковым занимались немцы — они спонсировали выставку, издали совершенно роскошный каталог, но они только лишь прикоснулись к нему, к его наследию. В Вятке хранятся все его дневники, опубликуй их кто-нибудь, и будет сделан огромный подарок отечественной истории искусства. Или пионер портретной светописы Сергей Львович Левицкий, который оставил после себя массу текстов, — это и доклады, и «разбор полетов» на разных выставках, и мемуары... Просто издать Левицкого, даже без комментариев, это огромный вклад в историю, но этого почему-то не происходит.

О. Я. А насколько это вообще востребовано сегодня?

А. К. Я потому и говорю, что для меня занятие историей — это абсолютно творческий процесс. Художник всегда предлагает товар, которого не ждет рынок, этот

товар становится востребованным уже потом — человечество не ждет «Евгения Онегина», но когда художник рождает его, человечество понимает, что жить без этого не может. Мало того, это создание рабочих мест, увеличивающихся во времени в геометрической прогрессии. Например, частный предприниматель, который шьет обувь, расширяя дело, создает новые рабочие места, и все это сегодня. У художников все это обращено в будущее. Ну, писал Достоевский свои романы и еле выпутывался из долгов. А сегодня во всем мире читают и изучают Достоевского, его издают на всех языках, сколько в этом занято типографий, наборщиков, переводчиков, литературоведов, преподавателей и так далее. Все эти люди обязаны работой тому, что написал, реализуя свой творческий потенциал, Достоевский, заметим, без всякого конкретного заказа — ведь никто не знал, что нам нужны именно такие его романы. Поэтому я очень спокойно отношусь к востребованности исторических изысканий, если есть несколько человек, которым это нужно, то мне этого достаточно для того, чтобы это делать. Я уверен, что в дальнейшем все это будет востребовано, что эти знания будут нужны все большему и большему числу людей.

Я занимаюсь историческими поисками не потому, что честолобив, а просто потому, что кто-то должен это делать. История должна продолжаться. В России очень мало людей, которые занимаются историей отечественной фотографии. Каждый на своей грядке что-то копает, и очень здорово, что копает, но так целину не поднять. Тем более что многие, к сожалению, переливают из пустого в порожнее — читаешь иные тексты, и досада берет: все одни и те же имена, все одни и те же без проверки и разбора факты, все это уже любым неленивым человеком давно читано, переосмыслено и включено в актив знаний.

О. Я. Формирование современного арт-рынка и создание истории искусства — это единый процесс?

А. К. Что такое вообще искусствоведение? Каждого автора нужно положить на какую-то полку. А если мы

не знаем историю, то как мы можем классифицировать художника, не зная, что было сделано до него, откуда он вырос и что сделал нового? Когда мы не знаем прошлого, мы компилятора можем принять за гения-самородка, вторичность за оригинальность и т. д. Сейчас, когда звание «фотохудожник» стало самоназванием, критерии вообще сбиты. Зайдите в любой минилаб — на стенах висят фотографии, из анонса к которым вы узнаете, что перед вами выставка фотохудожника имярек. А что висит? А висят снимки, которые я бы отнес к разряду «моя первая пленка», т. е. — цветные разухабистые подделки фотолюбителя-неофита, напечатанные лаборантом на автоматическом принтере. Вот вам и «фотохудожник»! А зритель-неофит, он же в музеях и галереях редкий гость, он в минилабах постоянный клиент — отсюда низкая зрительская культура. Но и на другом уровне репрезентации фотографии не все благополучно: активный автор или его пробивной менеджер могут купить и прессу, и выставочный зал в музее, и покупателя обворовать — вот вам и рейтинг. Люди живут и богатеют подобным образом, — Бога ради, современное искусство ныне — отрасль всеобщего рынка. Но ведь кто-то должен сказать, кто был первым в том или ином, кто был подлинным новатором, хотя бы для того, чтобы тот, кто был первым, продавался не за такие гроши, пусть и после физической жизни.

В России хороших денег за фотографию не платят, мы в общем-то продаем изображения за копейки, но постепенно что-то наладится и здесь. И без знания истории фотографии вообще и фотоискусства в частности обойтись будет невозможно. Все чаще нам, современным фотографам, предлагают подписывать контракты, а не менять нетиражные отпечатки на тиражные зеленые из рук в руки, — что-то меняется и с юридической точки зрения появляется какая-то культура, возможно, те инвестиции, которые вкладывались художниками-фотографами в снимки в ущерб всем другим жизненным благам, будут приносить какую-то отдачу — созданный

сегодня образ, возможно, даст какую-то материальную обеспеченность в будущем, как это происходит во всех остальных областях творчества — если композитор написал хорошую музыку, то за ее использование ему платят, и платят, и платят.

О. Я. Что такое «китаевские среды», как они возникли?

А. К. Они возникли летом 1995 г., практически сразу же, как только я въехал в эту мастерскую, в этом году им уже 10 лет. Посреди лета я впервые вошел в это пространство — совершенно разграбленную, загаженную бомжами и наркоманами мастерскую, и начал постепенно обживать и приводить ее в порядок. Практически сразу среда стала днем открытых дверей — нужно было как-то организовать свое время, поэтому все встречи, как дружеские, так и деловые, я назначал на вечер среды. Было два перерыва, один был связан с крупным заказом, когда мне ежечасно была необходима мастерская в полной готовности, а второй — с появлением в прошлом году кафе-галереи «Раскольников», встречи временно переместились туда. Иногда мне звонят и спрашивают, кто сегодня будет, а я не знаю. Я не приглашаю никого специально — двери открыты, кто придет, тот придет. Я, видимо, счастливый человек, потому что много самых разных людей приходит повидаться, им интересно не только со мной, но и с теми, кого они здесь встречают, множество раз здесь знакомились между собой музыканты, художники, поэты, фотографы, кто угодно, а потом продолжали общаться уже вне моих стен. Сюда приходят самые разные люди. В последние годы часто приходят как те россияне, которые живут за границей, так и иностранные гости, которые откуда-то узнают этот адрес. Меня иногда друзья поругивают, что, мол, двери открыты уж больно широко — для всякого прохожего, но тут я непреклонен: христианский закон странноприимства для меня свят. Я и сам бывало в других странах, так намыкивался, что не знал, где голову приклонить, и всегда находились люди, открывающие для меня свои двери. Так что при-

нимать странников — мой долг. Это, подчас, обременительно, но ведь сегодня он, а завтра — я.

На какое-то время я переносил журфиксы в «Раскольников» на Сенной — там больше места, больше людей могло прийти с той же необязательностью, к тому же там можно было устраивать выставки. В результате там все получилось еще сложнее, потому что сюда со своими фотографиями приходили только самые настырные, а туда без стеснения приходили все подряд, что было для меня довольно болезненно, хочется и с друзьями пообщаться, а там масса людей, приносящих карточки, на которые часто не очень хочется смотреть. Все же меня на всех не хватает, мне интереснее с какими-то уже сложившимся фотографами, тогда общение происходит на другом уровне. В «Раскольниках» я ловил себя на мысли, что если свои карточки приносит кто-то уровня Жени Мохорева, то при всей той публике я не могу позволить себе говорить с ним жестко и откровенно. Здесь, в мастерской, обстановка гораздо более интимная и возможен совершенно прямой разговор, по существу. Здесь, когда приносят слабые карточки, выручает Мохорев и другие, более добрые, чем я, ребята, которым не надоело возиться с начинающими и которые могут подсказать что-то молодому фотографу.

Вообще, молодые фотографы, конечно, находятся сейчас совсем в другой ситуации, чем мы когда-то. Мы работали все больше «в стол», и выставиться где-то или опубликоваться было очень сложно. Сейчас полная свобода, публикуется все, что угодно, не по каким-то художественным критериям, а по попаданию в формат журнала, в ситуацию и конъюнктуру, ведь есть масса журналов, в которых дизайн превалирует над всем прочим, их невозможно ни читать, ни смотреть, а дизайнер в состоянии из чего угодно сделать конфетку. Но это все так называемые «непрофильные» издания, а если говорить о фотоизданиях, то ваш «Фото-Петербург» я считаю одним из лучших специальных изданий в России — к газете нет таких претензий, как к толстому дорогому журналу, а

материалы, тем не менее, публикуются первоклассные, практически в каждом номере. В смысле аналитических материалов «Фото-Петербург» в последний год очень интересен. В начале XX в. в Петербурге и Москве выходило множество бесплатных изданий о фотографии, которые сегодня любознательному читателю предоставляют бесценный исторический материал. Они издавались и жили за счет рекламы, которую давали фирмы, торгующие фотопринадлежностями, в этом смысле вы продолжаете давнюю российскую традицию. Но это налагает на вас ответственность перед будущими историками. В Петербурге (за Петербург, по крайней мере, я отвечаю) сейчас очень много талантливой фотографической молодежи и практически все они — ваши читатели. Это при формировании редакционной политики налагает на вас еще и ответственность за формирование новой генерации фотографов. Я давно в фотографии и с горечью вижу, что всегда в творческой составляющей этой сферы человеческой деятельности будут утраты, кто-то потянется за длинным рублем, кто-то уйдет в абсолютно рыночное искусство, это неизбежно, но предотвратить перекос в эту сторону в наших с вами силах.

О. Я. Не возникало мыслей о том, чтобы начать преподавать более регулярно? Ведь это обычная схема для Запада — человек делает карьеру, а потом с высоты успеха и опыта учит других.

А. К. Да не делал я никакой карьеры! Что же до «высоты успеха», то я вижу ситуацию иначе — сия «высота» возникла не в силу каких-то моих талантов, а в результате естественной смены поколений. Для моего поколения пришло время передавать знания и опыт.

Неформально я преподаю всю свою жизнь — еще будучи заводским фотографом немало людей обучил ремеслу, но сейчас возникают предложения преподавать уже вполне формально, и меня, честно говоря, это пугает — это еще одна табуретка, еще один стул, который мне подставляют. Минувшим летом я преподавал неделю в летней фотошколе — ведь я ответственно к этому от-

неся, и не осталось времени больше ни на что, а у меня на эту неделю наложилась уйма других дел. Все пришлось откладывать... Когда преподаешь что-то экспромтом, то все, в общем, хорошо и понятно, но дальше-то нужно будет вырабатывать какие-то методички и т. д., и я боюсь, что это перестанет быть для меня творческим процессом, а превратится в какую-то рутину. Меня сейчас позвали преподавать в Новосибирск — с одной стороны, это лестно, а с другой — меня почему-то это пугает. Хотя попутешествовать всегда интересно как фотографу, да и, кажется, можно дописывать какие-то вещи, на которые здесь не находится времени, но я уже знаю, что это самообман, иллюзия — как только я попадаю в новое пространство, оно меня настолько поглощает, что все забывается, кроме работы с фотоаппаратом в руках. За это я и люблю поездки.

О. Я. У тебя были какие-то учителя в профессии, или лучше так — какие фотографии влияли на твое становление больше других?

А. К. Кумиров у меня никогда не было, и, в общем, нет такого фотографа, которого я мог бы назвать своим учителем. С годами я все больше понимаю, что моим главным учителем был, наверное, ювелир Павел Потехин, который больше, чем фотографии, научил меня видеть, чувствовать и понимать форму. Известные фотографии, которых своими учителями называют мои российские коллеги, все же жили в других странах и в других социальных условиях, поэтому мне, наверное, трудно было на них опираться или им следовать. Сейчас я вижу нескольких современных западных фотографов, которые близки мне по духу, я так понимаю, что они тоже произрастали в какой-то достаточно маргинальной культуре в своих странах, и они исповедуют в фотографии то же, что и я всегда любил и ценил. Не думаю, чтобы у кого-нибудь из питерских фотографов, с которыми я произрастал, были абсолютные кумиры, которым они бы следовали — скорее, они отталкивались. Скорее всего, варясь в собственном соку, мы вынашивали какие-то собственные представ-

ления о фотографии и, наверное, этим и интересны. Вообще, петербургская фотография — достаточно странная вещь. Все знают, что есть «петербургский стиль», «петербургская школа», но дальшие названия этих понятий формулирования и осмысления не происходит. Может быть, на это можно попробовать посмотреть через архитектурную среду — весь мир понимает, что такое Петербург. И через понимание города можно понять, что такое петербургская фотография.

О. Я. Меня интересует скорее, что такое петербургское фотографическое сообщество.

А. К. О сообществе сейчас уже трудно говорить, хотя с другой стороны, оно все же по-прежнему существует. Его состав не есть что-то раз и навсегда сформированное, он живой и подвижный. Для нас держаться друг друга было совершенно естественно, мы никогда не ощущали какой-то жесткой конкуренции, возможно потому, что мы были никому не нужны, не за что было воевать и спорить. Сейчас это уже меняется, но, думаю, сообщество всегда состоит из людей, которые больше любят фотографию в себе, чем себя в фотографии. А полюбив себя — единственно в фотографии дорогого, — автор как-то естественно отсыхает от животворного древа сообщества и становится перекасти-полем.

Бывает и по другому — переселяются к нам люди из других городов, приклеятся к сообществу, напитаются связями, контактами, информацией — и след простыл. Не жалко! Библейская истина: чем больше отдаешь, тем больше прибудет. Но отдавать ведь не заставишь. Москвичи, например, сетуют на то, что у них нет никакого сообщества, все врозь все сами по себе. Летняя фотошкола показала, что многие москвичи хотят ехать сюда учиться творческой фотографии — там есть мощные школы коммерческой фотографии, а такой творческой среды нет. Выходит, фотографическая петербургская среда и общение, наверное, и составляют настоящую суть петербургской фотографии.

2005

ДИСКУССИИ

Король умер. Да здравствует король!

В «Фотозумт»'е № 2 опубликована очень горькая заметка В. Лопатина «Черно-белая ностальгия» — до боли знакомый плач человека, оставшегося не у дел. Я не знаю, чем «занимался почти всю сознательную жизнь» автор, но фотографии, которыми он сопровождал свой текст, красноречивы. Они убедительно свидетельствуют — такая фотография действительно умерла. И по мне — жалеть об этом не стоит. Можно пожалеть о несостоявшейся творческой жизни, можно пожалеть, что умер социализм, можно о многом понастальгировать, заглянув в свое прошлое, но зачем же вместе с водой выплескивать и ребенка? Да еще с таким пафосом!

Да, в фотографии сейчас (наконец-то и у нас!) происходят революционные (я не люблю этого слова, но когда эволюция столь стремительна, поневоле к нему прибегаешь) процессы. Всю последнюю треть XX в. у фотографии, а точнее — у фотоискусства, отбираются ее прикладные умения, те самые, что с момента своего появления она отобрала у своих старших муз.

Вспомните, сколько было «живописных» полотен, от портретов до почти чертежей зданий, кораблей, всего того, что человек хотел сохранить в своей памяти подольше. Вспомните, как в книгоиздательстве и журналистике фотография вытеснила простое умение «правдиво» награвировать, нарисовать. Примеры можно множить...

Ксерокс, принтер, компьютер стремительно отобрали у традиционного фотографического процесса его прикладные функции. Пришел черед и массового семейного альбома, сам жанр которого деградировал и свелся к банальному фотографированию на фоне памятников в раз-

ных уголках планеты. И слава Богу, что «Кодак-экспресс» отобрал у фотографии то, что в фотоклубе Выборгского дома культуры, членом которого имел честь состоять В. Лопатин, называлось «мелкотемье». Слава Богу, что фотографии, представляющие интерес лишь «как кусочек *своего* (выделено мной. — А. К.) пошлого», перестали вызывать какой-либо интерес за пределами круга членов семьи, листающих пресловутый альбом.

Фотография как ремесло — процветает. Фотография как искусство, очищаясь от ненужных ему функций, расцветает. Я не стану доказывать здесь эти тезисы: некоторые доказательства первого, хоть и с негативной оценкой, замечены и Лопатиным, а чтобы убедиться во втором, достаточно взглянуть на хронику культурной жизни нашего города.

Чем хоронить черно-белую фотографию, мне представляется более конструктивным делом поделиться с теми, кто только начинает свой путь в фотографии, а их, поверьте, немало, тем опытом, теми «секретами», что накоплены за «почти всю сознательную жизнь». А этих уникальных знаний думаю немало и у В. Лопатина, и у других «оставшихся не у дел» коллег.

Одна модель

Начну издалека. Непривычным и непонятным многим поклонникам изобразительных искусств стало почти повсеместное завоевание фотоискусством выставочных пространств Петербурга. И в самом деле — за последние несколько лет многие музеи, и не обязательно художественные, охотно предоставляли свои залы для выставок фотографий петербургских и иностранных мастеров. Практически ни одно культурное мероприятие в городе, будь то музыкальный, театральный или литературный фестивали, не обходилось без включения в его программу выставок фотохудожников. Все это, на первый взгляд, говорит о процветании петербургского фотоискусства.

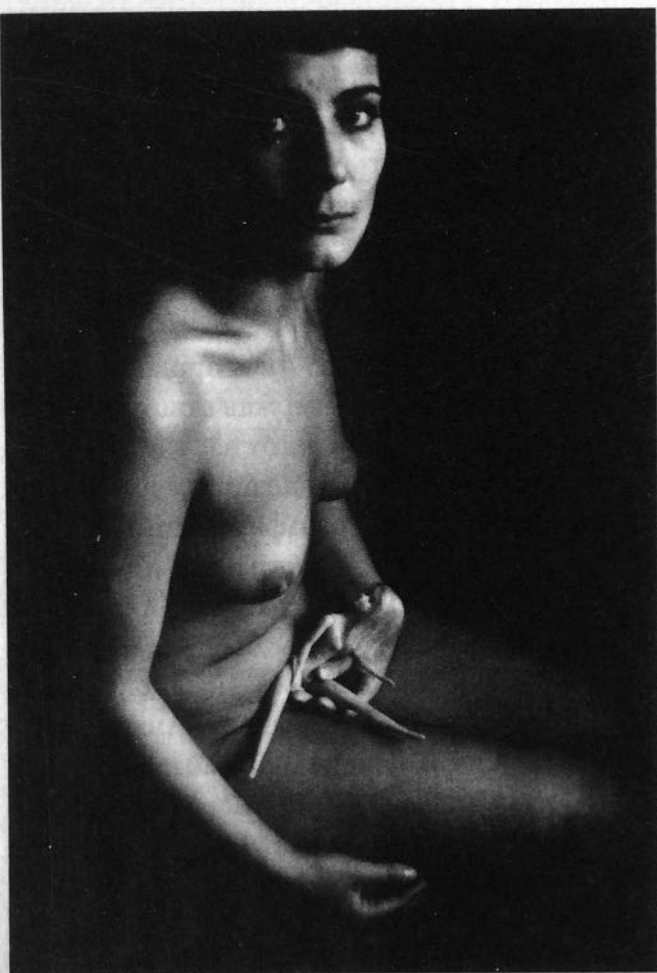
Между тем при внимательном рассмотрении происходящего нетрудно заметить, что петербургское фотои-

искусство уподобилось «колоссу на глиняных ногах». Обусловлено это целым рядом причин. Из основных назову следующие: почти полное отсутствие фотографического образования, усугубленное прекращением деятельности некогда многочисленных фотокружков и фотоклубов; почти полное отсутствие как периодической, так и монографической литературы по фотографии. И, наконец, целый комплекс социальных проблем, обрушившихся на наше общество. Все это привело, в частности, к тому, что с начала 90-х годов на фотографическом небосклоне города практически не возшло ни одной новой звезды.

Такое положение не могло не беспокоить поклонников фотоискусства — появилась реальная опасность в очередной раз утратить связь и преемственность фотографических поколений. И тогда тем, кто придет за нами, опять придется начинать все с начала, с нуля. В то же время на вернисажах к нам постоянно подходили молодые и не очень молодые люди и задавали один и тот же вопрос: «Где можно научиться фотографии?».

Вот исходя из всего этого, мы и были вынуждены организовать нечто вроде фотошколы при студии «Табурет»: Игорь Лебедев предоставил стены своей лаборатории для обучения навыкам обработки фотоматериалов, а я организовал в своей творческой мастерской серию встреч, своеобразных мастер-классов, с лучшими фотомастерами Петербурга. Занятия проходили при деятельном участии Евгения Мохорева и Андрея Чежина. Судя по тому, с какой готовностью многие питерские фотографы откликнулись на наш призыв поделиться своим опытом с начинающими художниками, стало ясно, что мы на верном пути.

С самого начала мы нацеливали слушателей школы именно на творческое отношение к фотографии. В рамках учебной программы и был сформулирован проект «Одна модель». Цель его была — продемонстрировать все многообразие современного фотографического языка, выявить максимально широкий спектр индивидуальных подходов в решении конкретной творческой задачи.



А. Китаев. Модель Ирина. 1997.

Условия проекта просты и демократичны: любой желающий, будь то прославленный мастер или начинающий фотограф, должен был сделать как минимум одну фотографию, в которой бы имелись три обязательных элемента: одна модель (ей, волею случая, оказалась никому до того не знакомая барышня по имени Ира), одно и то же пространство — конкретная стена в студии «Табурет» и табуретка, одна и та же для всех.

Съемки происходили весной 1997 г. и продолжались до тех пор, пока наша модель, не выдержав мощи творческой потенции фотографов, не удрала от нас в Москву (и не возвращалась до тех пор, пока мы не пригласили ее на вернисаж). Таким образом, в фотографировании успели принять участие более двадцати фотографов, почти все они стали экспонентами нашей выставки. Вот их имена: Сергей Аксенов, Эдгар Калаев, Игорь Лебедев, Татьяна Маркелова, Евгений Мохорев, Валерий Потапов, Анна Скорик, Алексей Титаренко, Андрей Чежин, Антон Чернявский, Светлана Андреева, Никита Инфантьев, Александр Китаев, Сергей Леонтьев, Илья Мартынов, Сергей Пантелеев, Александр Рощин, Владимир Столяров, Александр Филиппов, Александр Черногризов, Василий Гусак.

Несмотря на то, что проект пресекся по независящим от нас обстоятельствам, его можно считать вполне состоявшимся, так как спектр индивидуальных подходов в фотографии неисчерпаем, а язык фотоискусства постоянно расширяется. Поэтому основные тенденции, показанные участниками проекта, мне представляются необходимыми и достаточными.

Самым ценным результатом предпринятой нами акции я считаю то, что питерское фотоискусство обрело целую плеяду молодых, перспективных фотографов, которые в прошедшие полтора года уже сумели достаточно серьезно заявить себя, успешно участвуя в различного уровня выставках. Это фотографы новой генерации, не заикленные, как многие из нас, на штудировании ремесленнических навыков, а старающиеся максимально

синхронизировать творчество с совершенствованием технического мастерства. Они сразу, с молодых ногтей, берутся за решение творческих задач и, на мой взгляд, делают это интересно и успешно.

Выставку «Одна модель» можно считать своеобразным прологом к последовавшим пяти выставкам современного фотоискусства, собранным Андреем Чежиным, так как большинство авторов этой экспозиции задействованы и в выставках в галерее «Арт-коллегия», выстроенных Чежиным по жанровому принципу, а их идеология близка идеологии проекта «Одна модель».

1998

Дела текущие

Наши милые критикессы, пишущие о фотографиях и фотовыставках, часто бывают похожи на пташек, которые самозабвенно слушают свои словесные рулады, не вникая при этом глубоко в суть самого фотографического дела. Не будем поэтому уж очень всерьез принимать их наигранно-восторженные трели — они приятно ласкают слух, но пользы авторам приносят немного.

Ман у-Шин

Б. Манушин

Борис Владимирович Манушин, опытнейший фотожурналист, регулярно публикует свои тексты в газете «ФотоПетербург». Эти тексты так часто нажимают на болевые точки бытования сегодняшней фотографии, что постоянно провоцируют меня на спор-разговор. Читая их, я каждый раз поражаюсь тому, что при несомненной любви к фотографии вообще и к фотоискусству в частности уважаемый автор пропагандирует давно утратившие актуальность постулаты фотографии и призывает делать то, что делать сегодня, на мой взгляд, — «прошлый век» (Савчук). К этому я еще вернусь, а сейчас речь пойдет о фестивале «Осенний Фотомарафон».

Признаюсь, я был несколько удивлен, когда «в тесных комнатах» нового выставочного пространства комплекса

«Пушкинская, 10» Борис Владимирович подошел ко мне (до сего момента мы не были знакомы) и предложил оппонировать публично, печатно его восприятию происходящего на фестивале. Как угадал? А почему именно ко мне? Кого он во мне видит — противника? Соратника? В любом случае, его джентльменский жест восхитил и вызвал уважение. Я согласился...

Правда, поразмыслив, понял, что оказался в весьма непростом положении — ведь я один из организаторов Марафона. Значит, с одной стороны, не могу стрелять по своим, так как в равной мере отвечаю за все просчеты и недочеты фестиваля. С другой стороны, эти просчеты и недочеты есть, и умалчивать о них — не в моих привычках.

Как бы то ни было, но передо мной текст Бориса Манушина и надо отвечать. Не премину еще раз отметить рыцарство и интеллигентность автора — в обзоре досталось всем, кроме девушек, которые «выступили намного сильнее авторов-мужчин» и собратьев с факультета журналистики, у которых «все, как надо». Досталось нонконформизму — за то, что «войти... можно сегодня лишь с противоположной стороны», досталось кураторам выставки «Межсезонье», которая «вполне провальна»; бездарям (в которые записаны и «Новые тупые») — их «вообще нельзя подпускать к выставочным стендам»; текстам Д. Пиликина — за любовь к иностранным словечкам, и даже Интернету, который просто «большая мусорная корзина».

Попробуем, все же, разобраться...

Межсезонье

Стоит ли огорчаться, что адепты былого нонконформизма перестали быть гонимыми и хулимыми, стали вполне официально признанными и вписались неотъемлемой частью в художественную культуру Петербурга? По-моему, не стоит! Конечно, и меня несколько раздражает, а больше смешит вид ныне вполне респектабельного заведения (вот и на лифте из одного выставочного

зала в другой перемещаемся), которое до сих пор рядится в одежды былого сквота. Но чистотой стиля здесь никогда никто и не отличался, а некоторые издержки можно отнести к трудностям роста и не завершившейся еще новой самоидентификации обитателей этого пространства. При этом не следует забывать, что именно Фонд «Свободная культура» с самого своего основания охотно предоставлял выставочные площади для экспозиций фотографов-художников и художников, работающих с фотоизображением, нелюбимых тогда иными институциями.

Что же до выставки «Межсезонье», то здесь все не так просто... Я ее провальной не считаю. И могу объяснить почему. Для этого придется вернуться на несколько лет назад, к тем временам, когда никаких фотомарафонов и в помине не было.

Были фотожурналисты, испокон веков объединенные соответствующей секцией Дома журналиста, была и совсем небольшая группа фотографов, которая осознала себя профессиональными художниками и у которой не было НИЧЕГО, кроме желания жить и творить. Они и жили, творили, устраивали выставки... Постепенно пришло, в основном со стороны западных стран, признание. Но в один прекрасный момент они увидели, как стремительно тает их сообщество. Ведь в результате перемен в стране развалились не только фотоклубы, прекратили свое существование и некогда бессчетные фотокружки для детей и взрослых, подпитывавшие ряды фотографов всех направлений. Эта тотальная коммерциализация жизни, обескуражившая многих мастеров фотографии, и еще целый ряд вполне и не вполне объективных причин, выкосили их ряды. И призадумались они, и стали будить «стариков», и стали собирать вокруг себя молодежь... И стали делать групповые выставки... Таких выставок и на предыдущих Марафонах было немало. И, помимо доставленных чисто эстетических удовольствий, эти выставки влили в культурное пространство Петербурга немало новых имен и существенно пополнили число

петербургских художников-фотографов. Многие из них сегодня «встали на крыло».

Эту огромную работу проделали именно обруганные Манушиным кураторы «Межсезонья» — Андрей Чежин и Игорь Лебедев, вот уже много лет без устали занимавшиеся поддержкой всех, кто еще только пытался делать в фотоискусстве свои первые шаги. И деликатно, шаг за шагом, ведущие их в самый сложный и перенасыщенный мир современного искусства. Это-то и являлось главным концептом выставки. Не сомневаюсь, что и нынешняя групповая «вполне провальная» (Манушин) выставка «Межсезонье», принесет свои открытия. Впрочем, уже принесла: перечисляя работы понравившихся ему «девушек», Борис Манушин в одном ряду с признанными, давно известными фотографинями, назвал имя Надежды Кузнецовой. А у Надежды Кузнецовой «Межсезонье» — первая фотографическая выставка!

Беда, конечно, что текст пресс-релиза, так раздраживший Б. Манушина (и меня тоже!), писал третий куратор, Дмитрий Пиликин. Он же — Арт-директор фестиваля, он же — его добровольный идеолог и, как выяснилось из пресловутого пресс-релиза, по совместительству еще и шоумен. Но это пустяк! Меня обилие новых имен радует! Не умеют еще, хромают и путаются, но хотят! И получают шанс. И чувствуют к себе интерес, и растут в собственных и в чужих глазах. Значит будут расти и в творчестве. А изолирую, замкни их в выставке «начинающих» (Манушин), кто пойдет смотреть? Кто проявит интерес? Идут на имена! Меня не оскорбляет соседство моих фотографий с их «фотомусором» (Манушин). Я — это они! Я такой же, как они, только чуть более опытен и набил руку. Набьют и они! А если мои работы «утонут» в окружении «удручающих потуг» (Манушин), то грош им цена.

Успехов вам, «бездари» и «косноязычные неумехи» (Манушин), все так начинали! Да не ко всем проявили интерес вовремя... Оттого нас теперь так мало.

Конечно, когда видишь в экспозиции давнишние, как сказал бы Д. Пиликин, «имиджи» или «принты»

(в скобках замечу — Борис Владимирович подписывает свои тексты псевдонимом Ман у-Шин), несколько озадачивает подзаголовок выставки — «Новая петербургская фотография». И в этом смысле, надо признаться, чистоты исполнения концепции кураторам добиться не удалось. Я знаю изнутри, как создавалась эта выставка, в какие сроки и какими усилиями, и не склонен винить в этом ее организаторов. А вот некоторых фотографов, по большей части своих давних друзей, мастеров уже именитых, хотел бы спросить: сколько лет должно пройти с момента создания фотографии, что бы вы перестали считать ее новой? Зачем вы ставите кураторов перед нелегким выбором — отказаться от включения в экспозицию ваших «нетленок» или, не отказав вам, поступиться чистотой замысла, тем самым подставив себя под огонь критики?

Ну а о «тесноте залов», в которые якобы «нельзя впихивать такое большое количество фотографий» (Манушин), скажу лишь: во-первых, общеизвестно — профессионалы приходят на вернисажи вовсе не для того, чтобы выставленное смотреть — для этого есть другие дни, а во-вторых, и выбирать-то залы не приходится, спасибо, что эти дали. И на несомненное «право зрителя равнодушно пройти мимо выставленного» существует свободная воля кураторов выставлять все, что они считают нужным или необходимым.

«Большая мусорная корзина»

Теперь речь поведу об Интернете. Меня несказанно удивило, что пинок интернет получил именно со стороны фотожурналистов! Ведь их фотографическое будущее в гораздо большей степени будет зависеть от компьютера и всемирной паутины, чем будущее фотографов других специализаций. Марафон-2000, может быть, первый (уж в России — точно!) локальный фестиваль, выставки которого прямо в пору его проведения может смотреть весь мир. Я, к примеру, давно об этом мечтал. Раньше всегда присутствовала горчинка — я не мог поделиться с многочисленными друзьями, рассеянными по городам и

весьма, впечатлениями от увиденного на вернисажах. Не мог, так как по вполне объяснимым причинам не имел возможности смотреть, в одно время с ними, одни и те же фотографии.

И вот — все изменилось!

Теперь наш питерский фестиваль имеет возможность смотреть любой житель планеты Земля. Смотреть, читать сопровождающие тексты, комментарии и оценки специалистов, зрителей, искусствоведов и т. д. практически в одно с нами время. Загляните в электронный журнал <http://www.artpiter.spb.ru> — такого объема информации о фестивале, оперативной информации, не в состоянии дать ни одно полиграфическое издание. В этом — колоссальная заслуга Николая Кононихина, создателя журнала, взвалившего на свои плечи неимоверно трудоемкую работу. За которую он, между прочим, не получает ни гроша!

Мало того, мы разместили в сети целый ряд выставок, существующих только в виртуальном пространстве. Объясню почему. Едва мы сформулировали и опубликовали, в том числе во Всемирной Паутине, форму проведения фестиваля, нас засыпали предложениями о выставках фотографии, коллекционеры, художники как из России, так и из ближнего и дальнего зарубежья. А что мы могли им ответить? Что на проведение фестиваля никто ни копейки нам не дал? Что у нас не хватает не только выставочных залов, но даже элементарных рам для монтажа экспозиций? Что мы не в состоянии оплатить ни страховку произведений, ни их транспортировку? Поверьте, очень трудно было отказывать в выставке немногочисленным (увы!) отечественным коллекционерам, москвичам, готовым прислать в Петербург уникальнейшие произведения, гордость раннего русского фотоискусства. Трудно отказать бывшим землякам, а ныне американцам, не порвавшим духовных связей с родиной, предлагавшим нам свои фотографии, целые выставки. И выход у нас был только один — предложить всем разместить свои экспозиции в виртуальном пространстве www. На

любых сайтах, вплоть до home page (домашних страничек). И ставили лишь одно условие — выставка должна быть инициирована в сети именно в сроки проведения фестиваля, в декабре 2000 г. А мы обязались создать систему ссылок на всех, присоединившихся к нашему, петербургскому Фотомарафону, любителей фотоискусства. Конечно, мы давали логотип Марафона не всем подряд, смотрели, все же, что будет явлено.

Что же до визуального «мусора» в Сети, то его там ничуть не больше, чем на и под обложками сотен пошлых журналов и газет, которыми окантованы киоски Роспечати. Уж эти-то лезут в глаза, без спроса и совести — с закрытыми глазами по улице не походишь. А интернет дело демократическое, интимное — щелкнул мышкой, и не осталось от противной твоему взгляду картинки и следа.

Консолидация

Наш старший брат, фотожурналист, предлагает «Давайте жить дружно! Перенесите-ка свой Марафон на другой сезон, не смежный с нашим фотоконкурсом». Мило!

Прославленный советский фотожурналист Всеволод Тарасевич в 1989 (!) году писал: «...осмелюсь высказать свое давнее и глубокое убеждение: даже художественная фотография (жанровая, портретная, прикладная и пр.), если она не репортажная, искусством не является...». Вот так. Наши, питерские, фотокоры прогрессивней — фото-секция при Санкт-Петербургском союзе журналистов объявила о проведении VI традиционного творческого конкурса «Северная Пальмира-2000», в котором предложено (помимо фоторепортеров) участвовать и фотохудожникам и фотолюбителям. Мало того, учреждено Второе гран-при (так в положении о конкурсе) для НЕ репортеров. И кто же его будет присуждать? Да все те же (за исключением светлейшей фотолюбительницы Людмилы Тоболиной) репортеры! Вот уж поистине, фоторепортер «и швец, и жнец, и на дуде игрец»! Любопытно было бы наблюдать, как скульптору, в конкурсе, например, на

монумент бывшему президенту Ельцину, гран-при присуждали бы живописцы! А ведь они со скульпторами, в отличие от нас с журналистами, члены одного профессионального объединения — Союза художников. «...Призы и награды должны присуждаться лучшим в своей категории снимкам, и тем, в которых фоторепортеру посчастливилось “подстрелить в лет” что-то необычайно-анекдотическое (подобные снимки чаще всего и получают награды на всяких выставках и конкурсах. — А. К.); и серьезные фотожурналистские удачи, привлекающие наше внимание своим совершенством и выразительностью в показе события; и формотворческие поиски талантливого фотохудожника». Так говорит Б. В. Манушин, подводя итоги дискуссии о грядущем конкурсе «Северная Пальмира» (ФотоПетербург. 2000. № 8).

Да какое уж там «второе гран-при», в лучшем случае — приз зрительских симпатий, не больше.

И тем не менее я тоже призываю: давайте жить дружно! Давайте внимательно и чутко относиться друг к другу. Давайте учиться друг у друга. Давайте «сделаем усилие по поиску смысла происходящего, по анализу тенденций» (Гульнара Хайдарова), в противном случае я вынужден буду согласиться с мнением моего друга философа Валерия Савчука — «Отвечать ему серьезно — нет возможности. Он в поле других интересов и эстетических устремлений. Его нужно утешать, соглашаясь, что в те времена фотография была настоящая, и выставки были настоящие, и марафон был настоящий...»

О «Северной Пальмире» и не только....

Досада — вот, пожалуй, самое точное слово, передающее ту эмоцию, что владела мной на вернисаже конкурса «Северная Пальмира-2000». Досада и недоумение от всего происходящего и увиденного. Возможно, не у одного меня возникло это недоумение — редакция газеты «Фото Петербург» во время церемонии награждения победителей распространила анкету, ответы на вопросы которой, быть

может, помогут разобраться в том, что же происходит с фотографией вообще и с фотожурналистикой в частности. Попробую ответить на вопросы анкеты и я, комментируя, попутно, увиденное прошедшее событие. Только должен оговориться — когда речь идет о фотографии, у меня у самого больше вопросов, чем ответов на них.

Что такое в вашем понимании фотография?

Всем знакомо устойчивое выражение: «литература и искусство». В нем литература как бы выводится в некое сверхискусство, не укладывающееся в структуру всех прочих искусств. Так вот, несмотря на короткую по сравнению с традиционными искусствами историю, фотография на сегодняшний день так же трудно вписывается в веками складывавшуюся систему искусствознания. Возможно оттого, что она еще слишком молода. Возможно, от того что, несмотря на свою молодость, тотально захватила мировое визуальное пространство. Возможно, оттого, что людей фотографирующих на планете почти столько же, сколько *пишущих*, т. е. на несколько порядков больше, чем рисующих, ваяющих, музицирующих и т. д. Это дает нам право, размышляя о фотографии, прибегнуть к аналогии: пишущий — фотографирующий. Конечно, всякая аналогия хромает, но так, мне кажется, будет наглядней.

На конкурсе «Северная Пальмира» все фотографии были поделены на три части — фотожурналисты, фотохудожники и фотолюбители. Причем художники и любители оценивались по одному критерию — «не журналисты». Что ж, это право устроителей... Но если мы прибегнем к сравнению с *пишущими*, то выглядит это довольно странно — писатели, «художники слова», оцениваются теми же мерками, что и люди, которые кроме текста поздравительных открыток ничего в жизни не написали. Владимир Антощенко, например, назван «фотолюбителем», в то время как, по моему глубокому убеждению, он — именно художник. И потому, что «написал» много текстов, и по глубине и поэтическому строю этих текстов.

А бытующее рассуждение, что фотолюбитель тот, кто не зарабатывает фотографией на жизнь, никуда не годится. Во-первых, искусством вообще мало кто зарабатывает на жизнь, а во-вторых, это вопрос самоидентификации. И только.

Но с самоидентификацией у питерских фотографов большие проблемы. Особенно у фотожурналистов. Конечно, вызывает уважение стремление репортеров «активизировать все творческие силы Северной Пальмиры и консолидировать их», как написал Павел Маркин в пресс-релизе конкурса, но так ли все благополучно в рядах фотожурналистов, что они берутся лидировать в петербургской фотографии? Не вызывает ли тревогу у председателя фотосекции при Санкт-Петербургском Союзе журналистов тот факт, что из шести проведенных конкурсов в двух главный приз в журналистской фотографии не присуждался? Некому было! При этом он гордится, что «Сегодня “Северная Пальмира” выросла из коротких штанишек узкопрофессионального соревнования». А выросла во что? В фотолюбительский клуб образца 70-х годов. С тем же стремлением всех пригреть-приголубить, набрать как можно больше участников (членов клуба), пусть потом из 97 больше трети будет выброшено «за борт», как на нынешнем конкурсе; с той же, что и в любительских клубах размытостью критериев, с тем же непониманием, кто и для чего фотографирует. То есть, на мой взгляд, явный регресс. Не так уж узки профессиональные рамки, что не позволяют совершенствоваться в своей профессии. Пример тому — узкопрофессиональная «Гильдия рекламных фотографов», где каждый ее член отчетливо понимает, ради чего берет в руки фотоаппарат и создает тот или иной образ.

Фотожурналистика имеет, в отличие от многих иных фотографических конфессий, довольно четкие жанровые рамки. Когда мы берем в руки свежую газету или журнал, мы хотим получить актуальную информацию. Когда мы хотим другого чтения, мы берем в руки роман или сборник стихов, к примеру. Наши же фото-

журналисты все норовят писать романы. Яркий пример тому — выставка «Братья по разуму». Там не было никаких фотохудожников и фотолюбителей, работы которых, по словам Манушина, «способны украсить любую выставку», там выступили с программными речами и фотографиями «мэтры питерской светописы», «жесткие профессионалы», которые этой экспозицией «держат... экзамен на профессиональное совершенство». На мой взгляд, этот «экзамен», выдержал лишь один участник выставки — Павел Маркин. Он единственный четко идентифицировал себя — «Я — журналист» и показал именно репортерские работы. Остальные — от кровавых закатов и восходов (ну сколько можно!) до сюсюкающих жанровых сценок и сладких портретов. Словом — «...общность взглядов и творческое кредо группы — жизнь, какая она есть». Посмотрев эту выставку, невольно приходишь к выводу: хорошо, сытно живется петербургским фотожурналистам в благополучном зажиточном Санкт-Петербурге! В этом городе нет ни проблем, ни конфликтов, ни катаклизмов — тишь да гладь, да Божья благодать!

Вот эту же «тишь да гладь» мы увидели и в стенах Дома журналиста. А хотелось бы именно в этих стенах видеть другое — хотелось бы видеть, чем жила планета, чем жила страна, и чем жил город в году, предшествовавшему выставке. Какие события волновали людей, какие люди определяли «картину года», владели умами — вызывали восхищение, раздражение и т. д. И если и привлекать к выставкам художников, фотолюбителей и т. д., то именно с работами, дополняющими эту картину. Если хотите, это и было бы и тем самым творческим, художественным сообщением, которым фотожурналистика, как часть фотоискусства, и воздействовала бы на современников, и тем самым посланием, которая она бы отправила потомкам.

По крайней мере, я так это понимаю.

Что для вас фотография?

Все.

Ваши требования к фотоизображению (актуальность, броскость, неожиданность, резкость, и т. п.).

Мои требования к фотоизображению не имеют ничего общего с перечисленными в скобках техническими параметрами. Я вообще никаких требований к фотоизображению не предъявляю — оно возникло, подчас вопреки воле сделавшего его, и это значит, что оно для чего-то нужно. Я делаю над собой усилие, стараясь считать изображение, и если мне этого не удастся, то никакая «резкость» не поможет — оно сделано не для меня.

Фотографов становится все больше, фотовыставки открываются чуть ли не каждый день, не говоря уже о прорве глянцевого журналов. Как вы это оцениваете? Что из этого изобилия вам ближе всего?

Попробую ответить на первый вопрос, перефразируя текст: владеющих авторучкой людей становится все больше, книги печатаются каждый день, не говоря уже о прорве журналов и газет. Как вы к этому относитесь?

Я — за. Больше культуры — вкуснее жизнь.

Ближе всего те изображения, которые заставляют думать и волноваться.

И. А. Наровлянский говорил: «Когда вы снимаете — вы фотограф, когда вы печатаете — вы художник». Не потому ли великий фотограф А. Картье-Брессон сам никогда не печатал своих фотографий?

Не потому. Во-первых, я считаю Брессона великим художником. Во-вторых — это было продиктовано его творческим кредо. Известно, что соотечественник Брессона Джорж Сименон свои последние произведения надиктовывал, а не писал. От этого он не перестал быть писателем-художником.

Если развить мысль Наровлянского, то истинные художники — те, что печатают фотографии, сидя за принтерами в минилабах, а вовсе не те, кто с фотоаппаратом.

Впрочем, для создания фотографических произведений вовсе не обязательно держать в руках фотоаппарат. Но это — отдельный разговор. Поговорим об этом, если будет желание, в другой раз.



В. Антощенко. Зимняя канавка. 1986.

Ручная работа

Выставка «Ручная работа» организована Государственным Центром Фотографии и знакомит зрителей с творчеством петербургских не ангажированных фотографов. Экспозиция составлена из произведений, созданных в первые годы нового тысячелетия, и демонстрирует то направление в творчестве современных художников, которое исповедует стремление воплотить в одном единственном листе свое индивидуальное видение, придав ему субъективный характер. Работая со старыми технологиями традиционной, «серебряной» фотографии, концентрируя свои артистические амбиции на выявлении ее скрытых возможностей и придавая уникальным отпечаткам особую эмоциональную выразительность, авторы утверждают свое понимание искусства фотографии, восходящее к традициям, воспринятым от живописи.

Эта традиция имеет в петербургской фотографии давние корни. Она формировалась во времена дагерротипии, созревала в «эпоху мокрого коллодиона», почти угасла под давлением индустриальных методов производства фотоматериалов, но получила мощный импульс развития в движении фотографов-пикториалистов начала XX в. Поскольку история этого направления в фотоискусстве мало известна широкой публике, попробуем остановиться на нем подробнее.

Если в первые десятилетия после рождения светописси техника получения изображения была сложна, громоздка и требовала от оператора немалых технических знаний, то уже к концу XIX в. в фотографии наступила новая эра. Под воздействием научно-технического прогресса были созданы совершенные технологии по воспроизведению фотографических изображений в полиграфии и развитая индустрия по производству стандартных фотоматериалов и высококачественной оптики. Из изобретения относительно нового и недавнего, удела немногих и избранных, фотография стала неотъемлемой частью человеческой жизни, получила массовое распространение и стала любимым занятием миллионов людей.

Следствием индустриализации стало все большее применение фотографии в ремесленных, утилитарных целях. Все большее число фотографов видело в качестве конечного продукта своего труда не оригинальный авторский отпечаток, а его полиграфическое воспроизведение массовым тиражом в виде публикации в периодической печати, в открытке и т. д., что неизбежно приспособляло фотографию к усредненному общественному вкусу.

Именно в это время фотографы, выступившие за творчество, свободное от коммерческого использования, утвердили новый стиль — пикториализм (от «пикториальный», т. е. живописный). Это движение захватило всю Европу и впервые включило фотографию в современный ей общехудожественный контекст.

Уже из названия понятно, что приверженцы этого направления, как и пионеры фотографии середины XIX в., обращаются в поиске выразительных средств к живописи. Правда, к этому времени под влиянием прежде всего импрессионизма во Франции, символизма и модернизма в Германии изменились эстетические критерии живописи, да и светопись, в свою очередь, накопила значительный арсенал чисто фотографических методов работы над изображением. Под воздействием новых течений в живописи фотохудожники начали протестовать против господства техники, полагая ее уровень излишне высоким. Вот к чему призывал один из идеологов немецкого пикториализма Фритц Матис-Мазурен: «...художественно чувствующий фотограф получает впечатление от натуры, “мертвый” аппарат дает ему неверную копию, и в это безразличное изображение он должен вдохнуть почувствованную жизнь».

Следуя этой программе, пикториалисты начинают интенсивно экспериментировать с оптическими и химическими средствами, позволяющими наиболее точно передать субъективное восприятие объекта. Стремясь снизить резкость кадров и создать обобщенный рисунок, они применяют при съемке мягкорисующие объективы и другие приспособления, но особое значение придают

процессу позитивной печати. Широкое распространение получают так называемые «благородные способы фотопечати» — пигментная, гуммиарабиковая, бромойль и другие. Бумагу для отпечатков художники приготавливали сами, вручную, уделяя внимание выбору ее цвета и фактуры, а затем манипулировали с химическими реактивами. В результате химического процесса, послушного рукам автора, каждое изображение становилось оригиналом, поскольку нельзя было изготовить два совершенно одинаковых отпечатка.

Так пикториалисты подчиняли светописный рисунок своим знаниям и таланту, индивидуальной эмоциональности видения и признавали исключительно уникальный отпечаток конечным результатом своего труда.

К рубежу XX–XXI вв., теперь мы это можем утверждать со всей очевидностью, фотография вступила в новый этап своего технологического развития, когда основным, главным инструментом фотографа становится компьютер. Цифровая фотография как бы обобщила чаяния людей, стремящихся самостоятельно создавать изображения. Теперь для этого нет надобности ни в чем, что в смысле техники отличало фотографов от других людей: не нужна пленка, не нужны химикалии, не нужно фотокопировальное оборудование и фотобумага. В принципе, не нужен и фотоаппарат: человечество на различных носителях накопило несть числа двумерных изображений, а компьютер обладает почти безграничными возможностями для заимствований и манипуляций с ними.

Техническая легкость получения фотографического изображения, с одной стороны, и все большая изощренность современного профессионального инструментария — с другой, привели к тому, что в массовом сознании оказались полностью размыты критерии в оценке фотографии как искусства. К тому же художники постмодернисты и концептуалисты охотно рекрутировали фотографию в качестве предмета, удобного для включения в контекст собственных артистических действий, еще



А. Трапани. Этюд. 1915. Фотография из собрания М. И. Голосовского.

больше «спутав карты» и почти не оставив зазора для понимания различия между фотографией как изображением и фотографией как объектом.

И вновь, как и на рубеже предыдущих столетий, некоторые художники затеяли, может быть, не вполне осознанно, бунт против включения фотографии в индустрию массового потребления, (без)умного и стерильного технического качества современных изображений, сопровождающегося к тому же соблазнительной возможностью безгранично точного и нескончаемого копирования отпечатков. Эти художники, отказавшись от официально или коммерчески ангажированной фотографии, в поиске самоидентификации отдали приоритет не техническому мастерству и документальной, протокольной точности изображения в их классическом понимании, а неограниченным возможностям интерпретации фотоизображения на всех стадиях его создания. Они, как и их предшественники-пикториалисты, вновь озаботились тем, чтобы у зрителя была возможность получить впечатление от изображения посредством прямого визуального и тактильного контакта с отпечатком, сделанным самим автором. И для этого, прежде всего, они вернулись в лабораторию.

Вот как объяснял свой подход к лабораторной работе над изображением замечательный фотограф петербургского андеграунда Валентин Мария Тиль Вальгрек Самарин: «Самое интересное то, что светочувствительные материалы — пленка, фотобумага, фотоизображение — запечатлевают не только наше физическое присутствие в трехмерном пространстве этого мира, но и метафизическое... И я не боюсь сказать, что в любом, даже случайном фотографическом изображении скрываются тайные знаки человеческого присутствия. Моя задача сделать их видимыми, выявить. Здесь-то и начинается чудо. Оно заключено в обработке материалов, в том, что для всех, занимающихся фотографией, кажется обычным химическим процессом. Мы что-то запечатлеваем на пленке, а все ли у нас проявляется? А может, мы спечатываем толь-

ко верхний слой? Явный слой? А за ним идет еще один, и еще, и еще... Дело в том, что позитив, пусть это будет великолепный отпечаток с тенями и полутенями, никем не раскрывается до конца. А в нем, в этом прекрасном отпечатке, таится еще не выявленное изображение. И выявления этого тайного изображения нельзя достичь научным путем... Заметим, что я работаю не с пленкой, не с негативом, а с готовым уже отпечатком».

Там, в лаборатории, при коварном неактиничном свете лабораторного фонаря, колдуя с химикатами и согревая лист светочувствительной бумаги теплом своих рук, петербургские художники-фотографы стремятся внести в отпечаток рефлексию и вложить в него смысл, гораздо более глубокий, нежели просто то, что несет собой «чистое» изображение.

Пикториализм главенствовал в фотоискусстве несколько десятков лет, но, в конце концов, к 1930-м годам сошел с художественной сцены, уступив место фотографии, использующей только свои документально-изобразительные свойства. Произведения пикториалистов, отличающиеся изысканной композицией, своеобразным распределением света и теней, утонченной гаммой и акварельной нежностью тонов, к тому же являющиеся уникалами, уже давно стали жемчужинами государственных и частных собраний. Станут ли для коллекционеров лакомством работы, созданные художниками в начале XXI в., покажет время. Но в одном можно не сомневаться: в искренности их намерений и любви к искусству фотографии. Так, как они это искусство понимают.

Серебряная фотография

В последние годы все чаще звучит термин «серебряная фотография». Его появление не случайно — с массовым внедрением в повседневную жизнь компьютерных технологий появилась так называемая цифровая фотография и понадобилось как-то обозначить иную, до цифровую фотографию. Поскольку начиная с середи-

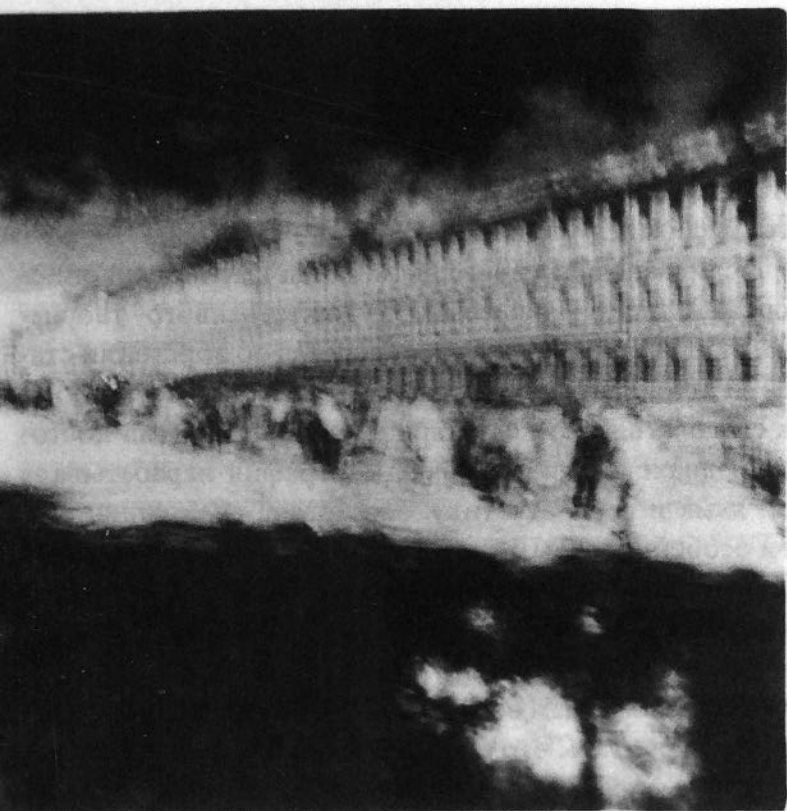
ны XIX в., т. е. с момента изобретения, вся фотография основывалась на способности солей серебра изменяться под воздействием света, а новая технология вполне обходится без серебра, то такое обозначение выглядит вполне логичным.

До настоящего времени историки насчитывали три решающих этапа в эволюционном развитии фотографических технологий. Первый из них, самый короткий — 10–15 лет, связан с изобретением дагерротипии. Дагерротип был уникалом, т. е. существовал в единственном экземпляре, пользовался колоссальной популярностью и, несмотря на то, что на рынке искусства существенно потеснил традиционные изобразительные техники, сам, на мой взгляд, артефактов искусства человечеству не дал.

Следующий этап, так называемая «эра мокрого коллодиона» и сменившие ее сухие коллодионные фотопластинки, вернул на круги своя то, ради чего фотография изобреталась Нисефором Ньепсом — возможность тиража. С этого времени процесс создания фотографии разбился на два этапа: съемка, ведущая к получению негатива-матрицы и, для получения конечного продукта, — фотопечать. Все это было еще довольно громоздко и требовало от человека с фотоаппаратом довольно серьезных технических знаний. Технические проблемы этого рода оказались решены к концу XIX в. с созданием мощной индустрии по производству стандартных фотоматериалов и высококачественной оптики, с развитием технологий по воспроизведению фотографических изображений в полиграфии, в фотографии началась новая эра. Из относительно нового и недавнего изобретения, удела немногих и избранных, она стала неотъемлемой частью человеческой жизни, получила массовое распространение и стала любимым занятием миллионов людей.

На рубеже XX–XXI вв. фотография вступила в новый этап, когда главным инструментом фотографа становится компьютер.

Преимущество цифровой фотографии для обслуживания утилитарных потребностей общества в изобра-



И. Лебедев. Невский проспект. 2000.

жениях настолько очевидны, что нет сомнения — в этой сфере «аналоговая», «серебряная» фотография канет в Лету так же, как в свое время безвозвратно ушел из жизни любимец публики дагерротип. А что же ей останется? Останется чистое искусство. И мне кажется, что такая «отставка от дел» почетна.

В самом начале своего пути, когда именно живопись воспринималась апофеозом художественного творчества, а фотография еще только мечтала об обретении статуса «настоящего искусства», ей ничего не оставалось, как следовать эстетике «старшей музыки». Но, ведя постоянный диалог с живописью, фотография нарабатывала свой язык и свою эстетику, осознавала свои отличия и свои особенности.

Не вдаваясь в историю творческой фотографии, попробую объяснить, с каким философским багажом оказались художники к началу ХХI в.

Уже к 70-м годам века двадцатого многие фотографы перестали считать, что смогут осуществить свои творческие планы в коммерческой фотографии — репортаже, фотографии моды, рекламе, и начали разграничивать деятельность, необходимую с точки зрения экономических потребностей, и настоящее творчество. К тому же мир вдруг, чуть ли не в одночасье, осознал, что фотография — искусство, и возник «фотографический бум». Работы фотохудожников, находившихся до этого где-то на периферии общего художественного процесса, наполнили музейные и галерейные выставочные залы, а посетители выставок, количество и посещаемость которых не бывало выросли, получили возможность приобретать произведения фотоискусства. Возникли значительные собрания фотографий, энтузиасты которых повели активную исследовательскую историографическую и искусствоведческую работу — им потребовалось выработать критерии и методики для изучения и пополнения коллекций. С этого времени стала практиковаться продажа пронумерованных тиражей фотографий, напечатанных видными современными мастерами с оригиналь-

ных негативов своих предшественников. Это оказалось возможно проделать лишь с оригиналами, требующими при ревоспроизведении только ремесленнических навыков. Позже и все мастера фотографии были вынуждены, следуя правилам игры, диктуемым современным рынком искусства, ограничить тиражи своих отпечатков, что, несомненно, явилось платой за обретение свободы от вовлечения в прикладную коммерческую фотографию.

В это же время изменилось и само пространство искусства: с одной стороны, художники постмодернисты и концептуалисты охотно рекрутировали фотографию в качестве предмета, удобного для включения в контекст собственных творческих действий. С другой — фотографы-художники, в поиске самоидентификации отдававшие приоритет не техническому мастерству, а неограниченным возможностям интерпретации фотоизображения на всех стадиях его создания. И в этом сказалось концептуальное различие между фотографией как изображением и фотографией как объектом.

Я думаю, что здесь же кроется и не исчерпанный потенциал для тех, кто предпочитает любой иной серебряную фотографию. Такие художники вновь озабочены тем, чтобы у зрителя была возможность получить впечатление от изображения посредством прямого визуального и тактильного контакта с отпечатком, сделанным им самим. И для этого они вернулись в лабораторию.

В качестве примера именно такого подхода к фотографическому творчеству приведу замечательного современного американского фотографа Майкла Кенна. Уже став зрелым фотографом, он работал у Рут Бернхард в Сан-Франциско. Этот момент стал для него переломным: «Я никогда раньше не видел, чтобы негатив печатали с такой радикальной субъективностью. Рут хотела, чтобы я видел в нем лишь начало, за которым скрываются бесконечные возможности развития. Она показала мне, как много нужно упорства, чтобы негатив превратился в конечный отпечаток. Хороший негатив может оказаться бесполезным, если отпечатать его плохо, — часто так и

случается. Впрочем, и плохой негатив почти невозможно «вытянуть» за счет хорошей печати. Но, как бы то ни было, в негативе столько возможностей для интерпретации и открытий! С одним негативом я могу работать часами, изучать его. Фотографируя, каждый раз ставишь перед собой задачи: что в этой сцене важно, что нужно оставить и выделить? Что неважно, что можно убрать или сделать менее заметным? Как сложить все это вместе в видоискателе? При печати все то же самое, столь же субъективные решения. Печатая, я вижу негатив как абстрактное сочетание линий, форм, тональностей. Мне нужно организовать их так, чтобы то, что мне кажется существенным, приковывало бы к себе внимание».

Представленные на выставке «Серебряная фотография» работы современных петербургских фотографов, равно как и коллекционные раритеты теперь уже «старой» фотографии, могут нас восхитить или оскорбить, могут оставить равнодушными, это кому как, но в одном можно не сомневаться: эти фотографии сделаны из любви к искусству. Так, как искусство фотографии понимают авторы.

2003

Фотография как искусство печати

*Кто полагается только на объектив,
тот поворачивается к искусству спиной*

Робер Демаши

Ох уж эта светопись! Сколько копий переломано! Однако полемика не утихает и поныне... Правда, теперь все чаще вместо «искусство ли фотография», звучит — «а какая именно фотография искусство»? Живопись наше сознание мгновенно ассоциирует с высоким искусством, а вот фотографии подобный статус не дается так легко — приходится вычитывать из широкого диапазона стоящих за ним значений сегмент за сегментом, пока не доберешься до того, которой связан именно с художественным творчеством.

К моменту изобретения фотографии именно живопись воспринималась как апофеоз художественного творчества. Но и она не всегда была «вольным художеством», выполняя немало прикладных функций: от агитационных — «за власть», до регистрирующих — «на память», являясь хоть и высококвалифицированным, но все же ремеслом. Однако наступил момент, когда она перестала справляться с неуклонно растущими потребностями человека в двумерных изображениях, не претендующих на роль искусства. И тогда была изобретена светопись. Именно фотография освободила живописцев от необходимости отвечать утилитарным запросам общества, в то время как сама, с течением времени, находила себе все больше и больше применений во многих областях человеческих знаний, в развитии культуры, науки и техники. Не оставляя при этом мечты стать настоящим искусством. Эта мечта на разных этапах развития фотографических технологий реализовывалась по-разному, но неизменным оставалось одно — постоянный диалог с живописью, в ходе которого возникали то споры, едва ли не до драки, то перемирия, то братания. В конечном счете в результате взаимодействия и взаимовлияния оба искусства каждый раз выходили на новый виток своего развития.

Утверждают, что художник видит нечто такое, чего не видят другие люди. Утверждают также, что художники отличаются друг от друга (и от не художников) не только индивидуальностью видения, но и индивидуальностью манеры его отображения. В привычном восприятии традиционных искусств, работающих с «плоским» изображением, умения художника запечатлевать (видеть) и воспроизводить в материале нераздельны. Умение видеть мало кого удивляет, а вот умение воспроизвести увиденное, несомненно, требует многих лет учебы и немалого усердия. На сегодня успехи школы традиционных изобразительных искусств в обучении технике владения ремеслом так высоки, что умеющих грамотно нарисовать куда больше, чем умеющих оригинально видеть.

В фотографии эти умения оказались разведены во времени за счет технологической паузы между моментом запечатления и моментом презентации произведения в листе. К тому же и то и другое действие могут быть осуществлены механически, без привлечения творческих инвестиций. В результате одни фотографы сконцентрировали все свои творческие амбиции в умении увидеть и остановить «решающее мгновение» и отдали право на его воспроизведение ремесленнику-лаборанту, другие, не останавливаясь на этапе получения негатива, устремились в лабораторию, где, колдуя над сырым фотографическим материалом, рождали тот единственный отпечаток, что и становился фактом искусства. Именно эти «другие» развили ту ветвь фотографии, что опирается на искусство фотопечати.

Вспомним, с чего все началось и как развивалось. Художники, эти провидцы будущего, стремились облегчить свой нелегкий труд, избавить его от рутинных операций, к которым относили и способ переноса на плоскость контуров видимой натуры. Камера-обскура, камера-лючида и иные приборы облегчали дело, но все же требовали умелой руки рисовальщика. И вот в 1839 г. в Париже джип по имени Фотография был выпущен из реторты Ньепса и принялся распространяться по миру. Не зависящий от художественных навыков новый способ получения изображений вызвал жесточайшие споры: «Подумать только, что само солнце чудодейственно творит это совершенно новое искусство и создает такие превосходные произведения! Куда с ним тягаться трясущейся руке человека, выводящего на подвижной бумаге очертания изменчивых картин мира. Это чудо происходит мгновенно, с быстротой мышления, молниеносно, как движение солнечного луча», — воскликнул французский писатель Ж. Жане. «Но нужно согласиться с тем, что получаемые таким образом рисунки могут представлять интерес только в том отношении, что они показывают возможность получать с помощью фотографического аппарата черный рисунок на белом фоне, но никогда не вытеснят

обычного способа рисования или литографии», — раздался из России сухой комментарий академика Фрицше. В такой атмосфере энтузиасты фотографии, преодолевая неисчислимые технические трудности, работали над изображением, шаг за шагом воплощая стремление приблизить светопись к «настоящим искусствам».

Первое десятилетие своего существования светопись развивалась в виде дагерротипов. Дагерротипы, как правило, производились в единственном экземпляре и отличались необычайно точной передачей деталей. Еще большую уникальность им придавала ручная раскраска порошковыми красками. Но они не отвечали главным требованиям времени — возможности изменения стилистики изображения и получения тиража.

В 1850-е на смену отыгравшему свою историческую роль дагерротипу и некоторым иным технологиям, оказавшимся в смысле развития фототехники тупиковыми, пришли коллодионные стеклянные пластинки. Фотографии стали изготавливаться по так называемому «двухступенчатому процессу», суть которого заключалась в том, что фотограф при помощи камеры лишь фиксировал изображение, а воспроизводил его, печатая в лаборатории. В таком виде фотография дожила до настоящего времени, до появления цифровых технологий, которые вновь опрокидывают наши едва устоявшиеся представления о природе фотографии. Помимо иных преимуществ, двухступенчатый метод позволял фотографам активно вмешиваться в изображение до печати, тиражировать, увеличивать и трансформировать полученный оттиск. Это вызвало в фотографах уверенность в себе, стремление заниматься стилистическими экспериментами. Именно с этого момента и можно говорить о фотографии как искусстве печати.

Возникла дилемма: надо ли вмешиваться в изображение, стараясь адаптировать к искусству «механический способ», «улучшать» его, или же изображение, «нарисованное самим солнцем», самоценно и заключает в самом себе достаточно художественности? Во вторую половину

XIX в. желание приблизить светопись к искусству воплощалось преимущественно в подражании живописи, как в организации самого сюжета при съемке, так и в последующей обработке и негатива, и оттиска с него. Никакого иного опыта ни у создателей фотографий, ни у воспринимающей эти новые изображения публики и не было. Энтузиасты светописи, стараясь адаптировать «механический способ» к традиционному, обращались со светописными отпечатками вольно — кроили, клеили, зарисовывали неуютное, раскрашивали... Словом, подгоняли изображение к привычному, идеализированному, очищенному от казавшихся случайными деталей, искренне полагая, что в этом и состоит сущность творчества в фотографии.

Таким воззрениям противостояла часть фотографов, достаточно рано осознавших документальную достоверность фиксируемого момента в качестве основного художественного достоинства. Парадокс в том, что в силу чисто технических особенностей светописи той поры — сложности и непредсказуемости процесса получения изображения, и они не могли не вмешаться «подправляющей рукой» в конечный отпечаток. Вся работа светописца того времени протекала путем опытов и ошибок, и каждый коллодионный негатив и позитив заключали в себе следы индивидуальной обработки. Поэтому почти до конца XIX в. любой фотографический отпечаток, даже в тираже (который, впрочем, был не велик), являлся уникальным произведением, несущем на себе оригинальный почерк изготовившего его автора.

К рубежу XIX–XX вв., с созданием мощной индустрии по производству стандартных фотоматериалов и высококачественной оптики, с развитием технологий по воспроизведению фотографических изображений в полиграфии, в фотографии началась новая эра. Из относительно нового и недавнего изобретения, удела немногих, она стала неотъемлемой частью человеческой жизни и получила массовое распространение. В профессиональной фотографии также произошли коренные изменения: в многочисленных ателье, в целях рационализации, было

организовано разделение труда между снимающими фотографами, лаборантами, обрабатывающими светочувствительные материалы, и ретушерами, многие фотографы, не связанные с ателье, видели в качестве конечного продукта своего труда полиграфическое воспроизведение отпечатков массовым тиражом. Все это в конечном счете привело к кризису фотоискусства.

Не желавшие мириться с таким положением вещей фотографы, по большей части фотолюбители, выступают за творчество, свободное от коммерческого использования, и утверждают новый стиль — пикториализм (от «пикториальный», т. е. живописный). Это течение главенствовало в фотоискусстве несколько десятков лет, но к 1930-м годам сошло с художественной сцены.*

Репродуцирование снимков в печатной продукции, которая с начала XX в. стала набирать немыслимые раньше тиражи, некоторыми теоретиками воспринимается как новое открытие фотографии. Возможность донести плоды своей деятельности до миллионов зрителей оказала влияние и на выбор сюжетов фотографии, и на сам подход к творчеству. На первый план вышли снимки, доказывающие преимущество документального сообщения об окружающем мире. Несмотря на то, что многие фотографы (особенно в нашей стране) продолжали печатать свои фотографии самостоятельно, они не придавали серьезного значения искусству авторской печати, отличающейся от ремесленнических навыков. Некоторые эпизоды с применением монтажа, коллажа или ретуши, носящие скорее идеологический, конъюнктурный, чем творческий характер, не в счет. Сами отпечатки служили в основном исходным материалом для получения полиграфического клише и изредка печатались для репрезентации на немногочисленных выставках, где оценивалась преимущественно достоверность и публицистическая актуальность изображения.

* Подробнее о пикториализме см. статью «Ручная работа» на с. 234 настоящего издания.

В это время несколько в стороне от фотографического мейнстрима оказалась лишь фотограмма. Технике фотограммы отдали должное художники во многих странах мира, солидаризируясь с движением супрематизма и абстракционизма в живописи. Серьезное теоретическое обоснование изобразительных возможностей этой техники было сделано в знаменитой художественной школе Баухауз. Это было связано, в числе прочего, с развитием дизайна и поиском языка для воплощения нового видения, отличного от видения человеческого глаза.

Фотограмма — это изображение, полученное прямо на листе светочувствительного материала, минуя работу с фотоаппаратом для получения промежуточной матрицы. Многие историки и искусствоведы считают фотограммы уникалами — не имеющими тиража произведениями — с абстрактными по большей части композициями. Это не совсем так. Подобные утверждения основываются на том, что раз нет матрицы, негатива, с которого делается отпечаток, то невозможен и тираж. Но роль матрицы при создании фотограммы выполняет тот предмет или группа предметов, которые использует художник для получения нужного ему образа. То есть технически изготовление тиража вполне осуществимо, стоит лишь заменить привычный негатив объектом. Другое дело, что фотограмма никогда не была коммерчески востребована вне единичного экземпляра, поэтому никому из авторов в голову не приходило ставить перед собой задачу получения большого числа одинаковых копий.

Справедливости ради надо заметить, что не всякую фотограмму можно повторить — процесс создания некоторых из них столь быстротечен, так непредсказуем, что реализация замысла художника опирается скорее на его интуицию, на ощущение завершенности создаваемой на листе композиции и срабатывает лишь однажды, без всякой надежды на повторы. Тут полное сходство с работой оператора с камерой в руках: точно найденная композиция и решительно остановленное мгновение, выхваченное из потока изменяющего все и вся времени.



А. Д. Гринберг. Нью. 1910-е. Фотография из собрания М. И. Голосовского.

К 1970-м годам фотоискусство стало освобождаться от репортажно-документального тоталитаризма. Многие фотографы начали разграничивать коммерческую фотографию настоящее творчество. В это время фотография как искусство стала необычайно популярна. Небывало выросло количество фотовыставок, а их посетители получили возможность приобретать произведения фотоискусства.

Изменилось и само пространство искусства: с одной стороны, художники постмодернисты и концептуалисты, охотно рекрутировали фотографию в качестве предмета, удобного для включения в контекст собственных артистических действий. С другой — фотографы-художники, отказавшись от официально или коммерчески ангажированной фотографии, в поиске самоидентификации отдали приоритет не техническому мастерству и документальной, протокольной точности изображения в их классическом понимании, а неограниченным возможностям интерпретации фотоизображения на всех стадиях его создания. И в этом сказалось концептуальное различие между фотографией как изображением и фотографией как объектом.

Я хочу предоставить слово художнику, выдержавшему борьбу за само право на высказывание Валентину Самарину: «В обычном состоянии мы видим преимущественно одно измерение этого мира — физическое присутствие в трехмерном пространстве. Но помимо этого имеется ряд метафизических измерений. Самое интересное то, что светочувствительные материалы — пленка, фотобумага, фотоизображение — запечатлевают не только наше физическое присутствие в трехмерном пространстве этого мира, но и метафизическое... а ведь самое главное таится в самом изображении. И я не боюсь сказать, что в любом, даже случайном фотографическом изображении скрываются тайные знаки человеческого присутствия. Моя задача сделать их видимыми, выявить. Здесь-то и начинается чудо. Оно заключено в обработке материалов, в том, что для всех, занимающихся фото-

графией, кажется обычным химическим процессом. Мы что-то запечатлеваем на пленке, а все ли у нас проявляется? А может, мы спечатываем только верхний слой? Явный слой? А за ним идет еще один, и еще, и еще... Дело в том, что позитив, пусть это будет великолепный отпечаток с тенями и полутенями, никем не раскрывается до конца. А в нем, в этом прекрасном отпечатке, таится еще не выявленное изображение. И выявления этого тайного изображения нельзя достичь научным путем. Оно выявляется само по себе. Заметим, что я работаю не с пленкой, не с негативом, а с готовым уже отпечатком. Кладу позитив в раствор и жду».

Некоторое время умы художников занимала цветная фотография, основанная на традиционных серебросодержащих слоях, получившая развитие во 2-й половине XX в. Но химико-технологический процесс производства фотографий в «натуральных красках» оказался так сложен, что из рамок технического творчества по достижению правильной цветопередачи отпечатков она так и не вышла. К тому же технический прогресс стремительно механизировал и унифицировал все стадии производства таких цветных изображений, лишив их создателей возможности сколько-нибудь существенно повлиять на конечный результат.

В смысле получения оригинала, отвечающего творческому самовыражению художника в красках, исключением стала лишь технология, разработанная фирмой «Полароид корпорейшн». Для получения полароидных, изначально цветных, фотографий не требуется даже лаборатория — изображение появляется спустя несколько секунд прямо в руках оператора. Вот эти несколько секунд и стали тем зазором, которым воспользовались художники для придания и без того единственному отпечатку еще большей уникальности, различными манипуляциями искажая зафиксированную объективом картину. Такие изображения были приветливо встречены современным искусством, но, на мой взгляд, ресурс возможностей для творческого самовыражения посредством полароидной

технологии оказался весьма ограниченным и уже себя исчерпал. К тому же с сохранностью полученных таким образом произведений, если не воспринимать их в качестве клише, возникают серьезные проблемы.

Знаменитый рекламный лозунг фирмы «Кодак»: «Вы нажимаете кнопку — мы делаем все остальное», впервые провозглашенный в 1888 г., к концу XX в. получил свое законченное технологическое и социальное воплощение. Сегодня выросло и приступило к созданию изображений поколение людей (среди них — и профессиональные фотографы), не имеющих понятия ни о составе проявителя, ни о способах ручной печати фотографий. А фотолюбительство, стимулировавшее в конце XIX в. художественное обновление фотографии и свободное от коммерции ее использование, в XXI в. свелось к бездумному щелканью затворами автоматических фотокамер, ежедневно «обогащающих» мир миллионами без-образных изображений. Массы народонаселения повыбрасывали надоевшие фотобачки, кюветы и фотоувеличители и пришли на поклон к его величеству Принтеру, к роботу-автомату, отказавшись тем самым от волшебства — от процесса создания уникального листа с изображением, нарисованным светом на серебросодержащей бумаге.

На рубеже нового тысячелетия, с приходом цифровых, компьютерных технологий, началась новая эра в производстве и презентации изображений, которые, вероятно в силу уже новой традиции, называются фотографическими, правда с уточнением — цифровые. Для их получения уже нет необходимости черпать образы из «живой природы» — практически любую картинку можно изготовить, не выходя из дома. Новый инструмент предоставляет человеку почти безграничные возможности манипулирования изображением. Усмотрит ли художник необходимость усилить воздействие своего произведения на зрителя, придавая конечному отпечатку индивидуальный характер, — покажет будущее.

А традиционная серебряная фотография, хоть и обречена развиваться синхронно научно-техническому

прогрессу, его индустриальным методам создания сколь угодно больших тиражей абсолютно одинаковых изображений, тем не менее как искусство сохраняет в себе традицию, воспринятую от живописи, — стремление художника воплотить в одном единственном холсте свое индивидуальное видение, придав ему субъективный характер. И в этом я вижу залог долгого пребывания серебряной фотографии в хороводе муз.

КОЛЛЕГИ

Бескорыстный коллекционер

Полнокровному развитию искусства, как и любой иной отрасли человеческой деятельности, необходима сформированная инфраструктура, включающая в себя все необходимое для его функционирования. Государственный музей и частный коллекционер, литература и периодика, галерея и аукцион — столь же необходимые звенья в этой инфраструктуре, как и сам создатель произведений. Между тем коллекционер изобразительного искусства — редкая фигура в отечественном культурном пространстве. Еще более редкая — коллекционер фотографий. Нет, конечно же, фотографии собирают многие, но собирают, исходя из признания ее прикладных функций, понимая ее бесценную роль как документа истории. Истории страны, истории техники, истории литературы, архитектуры и других искусств и т. д. Такими фотографиями-документами полнятся как государственные, так и частные коллекции. Документами истории чего угодно, но только не истории собственно самой фотографии, представленной артефактами фотоискусства.

Обусловлено это рядом факторов, и самый существенный, пожалуй, тот, что в советский период российской истории государственная политика в области культуры, мягко говоря, не приветствовала ни развитие частных коллекций, ни сохранение каких-либо изобра-

жений, не укладывающихся в прокрустово ложе государственной идеологии. Между тем, за рубежом с 1960-х, а в России со 2-й половины 1990-х годов обозначился устойчивый и пристальный интерес к фотоискусству. В Москве, Петербурге и других крупных городах с нарастающей интенсивностью стали проводиться крупные фотографические фестивали и отдельные экспозиции, включающие в себя как выставки современного фотоискусства, так и ретроспекции из истории отечественной фотографии. Тогда же выявилось наличие в России частных собраний художественной фотографии, одно из значительнейших и крупнейших из которых — собрание Михаила Ивановича Голосовского.

Начало этой коллекции было положено еще в 1970-е годы, когда М. И. Голосовский, фотограф и фотографический деятель, организатор выставок современной фотографии, начал собирать литературу, фототехнику и фотографии. Это по большей части были фотографии друзей-соратников, и те немногие винтаж-снимки старых мастеров, что совпадали в ту пору с его знаниями о светописи. Собрание книг и фотоаппаратуры скорее носило цель создания справочно-информационного аппарата для осмысления происходивших в фотографии процессов, чем приобретение объектов коллекционирования. Вскоре пришло понимание: в истории российской фотографии, насчитывающей к тому времени почти полтора века, много существенных лакун. Постепенно выработались критерии отбора произведений в коллекцию и начали формироваться тематические блоки. Логика собрания — не стремление в рамках одной коллекции представить эволюцию русского фотоискусства от первого дагерротипа до новейших течений, это была бы непосильная задача, а логика заполнения лакун, собрание тех тем, которые не представлены сколь-либо полно ни в одном из государственных собраний. Таким образом, прекрасно зная, что лежит втуне в музейных собраниях России, Голосовский все же взял на себя миссию воссоздания исторически репрезентативной карти-

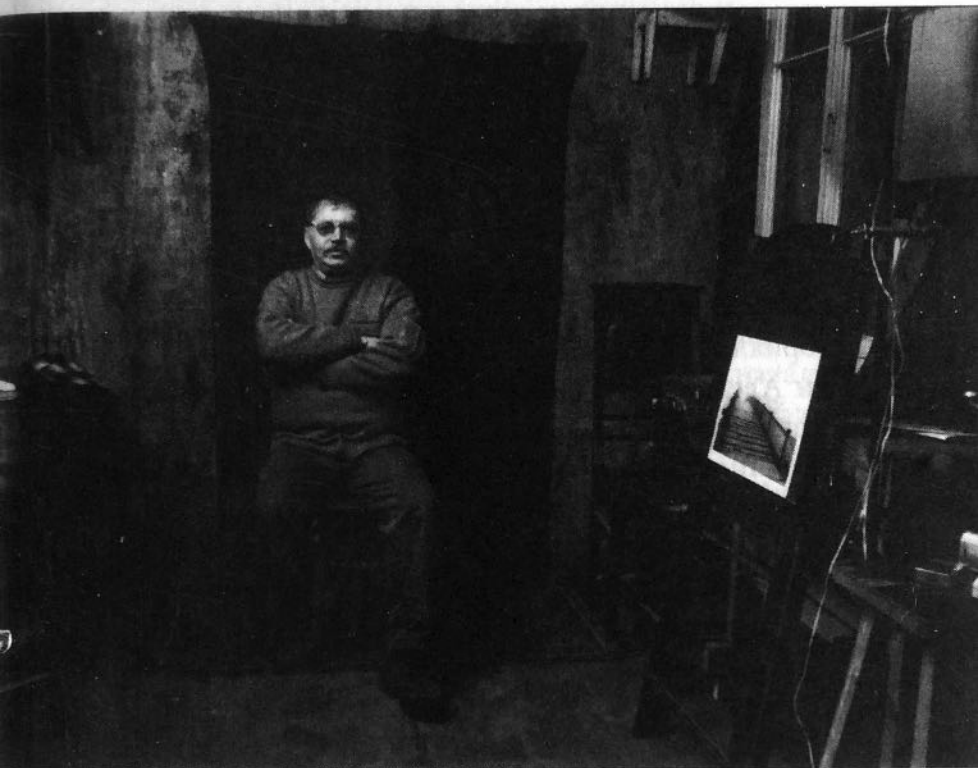
ны российской фотографии, но — и в этом гражданский жест патриота — рассматривает свое собрание как часть совокупного фотографического наследия нашей страны. В этом существенное отличие принципа формирования коллекции М. И. Голосовского от собраний его западных коллег. Там в роли историков фотографии, создателей целостной картины развития фотоискусства выступают довольно многочисленные государственные собрания, ведущие интенсивную исследовательскую и репрезентационную работу. В США, например, это Музей современных искусств в Нью-Йорке, собрание Чикагского института искусств, Национальная галерея в Вашингтоне, собрание Йельского университета и др. Для еще более многочисленных частных собраний характерно вкусовое пристрастие конкретного собирателя, делающее коллекцию тематически локальной, ограниченной отдельным периодом, жанром, избранными именами и т. д.

К сегодняшнему дню библиотека М. И. Голосовского насчитывает более полутора тысяч томов литературы по фотографии от ранней русской периодики середины XIX в. до каталогов выставок современного искусства, участниками которых были российские мастера; большая часть собранной им коллекции фотоаппаратуры составляет основу экспозиции фотографического отдела Политехнического музея в Москве, а сформированные на основе его собрания временные выставки по отдельным аспектам истории российской фотографии экспонируются по всему миру от подмосковного Красногорска, близ которого он живет, до Парижа и Хьюстона. Определяя место художественного наследия нашей страны в истории мирового фотоискусства (а именно российская фотография вызывает первоочередной интерес коллекционера), собрание Голосовского позволяет воссоздать не только отдельные творческие биографии, развитие фотографических технологий и жанров, но и саму сущность фотоискусства.

Первый блок коллекции представляет фотографические технологии XIX в. — от дагерротипа, мокрокол-

лодионной фотографии, ферротипии и отпечатков на альбуминовой и «соленой» фотобумаге до фотогравюры и хромофотографии. Здесь же работы российских пионеров фотографии, ярких фотографических личностей, хорошо знакомых историкам фотографии. Но не известное имя привлекает собирателя, а сама фотография, качество и мастерство ее исполнения. Поэтому в коллекции немало работ анонимов, создавших первоклассные работы на раннем этапе освоения фотографией таких жанров, как портрет, пейзаж, натюрморт и т. д., вплоть до прикладной съемки произведений пластических искусств — от ювелирного до архитектуры. Здесь же — интереснейшая подборка этнографической фотографии, которой так увлекались многие профессиональные мастера и фотолюбители XIX столетия. Народы Закавказья в исполнении Д. А. Никитина, «уличные типы», «группы и сцены» петербуржца Каррика, бытовые сцены М. Дмитриева из Нижнего Новгорода — эти и другие экспонаты представляют период перехода фотографии от документальной к художественной. Как в каждом значительном личном собрании, здесь есть бесспорные шедевры и есть произведения, представляющие лишь историко-культурный интерес. Серьезное систематическое коллекционирование и не подразумевает приобретение только шедевров.

Другой блок, «главная тема собрания», по оценке самого коллекционера, — русская пикториальная фотография. «Пикториализм в России, развивавшийся в русле мировых тенденций с 1890-х годов, пережив мировой закат стиля в 1920-х, стал одной из характерных форм художественной фотографии в 1920–1930-х, но был уничтожен как “буржуазное искусство” в середине 1930-х. В то же время на Западе национальные школы пикториализма стали естественной частью мировой истории фотографии». Когда-то, поразившись явному противоречию между убийственной критикой в адрес мастеров этого направления и тем впечатлением, которое на него производили и сами работы пикториалистов, и облик представителей этой когорты (а некоторых из них он



А. Китаев. Портрет М. И. Голосовского. 2004.

знал лично), Голосовский начал восстанавливать историческую справедливость.

Благодаря его кропотливой исследовательской и собирательской работе из рассеянных временем и невзгодами разрозненных авторских отпечатков были возобновлены связные, репрезентативные подборки виднейших мастеров этой школы. На основе собранных Голосовским оригинальных отпечатков русских пикториалистов были созданы монографические выставки Александра Гринберга, Юрия Еремина, Александра Хлебникова, Леонида Шокина. Эти выставки экспонировались в Москве, Париже, Ницце и Братиславе, где пользовались неизменным успехом у специалистов и поклонников фотоискусства.

В 2002 г. на крупнейшем мировом фестивале фотографии в Хьюстоне была показана выставка «Русский пикториализм», ядром которой стало собрание Михаила Голосовского. В выставку вошли произведения выдающихся представителей пикториальных школ Санкт-Петербурга, Москвы, Харькова, Вятки, Киева. Тонкие, изысканные листы С. Лобовикова, А. Мазурина, Н. Елисеева, Н. Подлuzского, Н. Андреева, Ю. Еремина, Н. Свищева-Паоло, Н. Тропани, В. Улитина, А. Гринберга, Л. Шокина, С. Иванова-Алиллугева... 121 работа 16 авторов. По словам очевидца, выставка вызвала громадный интерес и стала хитом фестиваля: «Это первое представление русской пикториальной фотографии как целостного явления не только в США, но и первое столь масштабное по составу участников и количеству произведений выступление русского пикториализма за рубежом»

Третий структурный блок коллекции — русская крашенная фотография. Здесь собраны фотографии разных жанров, разных техник печати и раскраски, как известных, так и забытых ныне авторов от изысканно раскрашенных акварелью портретов, расцвеченных пейзажей ранних лет фотоискусства, до мастерской ретуши с раскраской парадных портретов актеров, героев и вождей советского времени — например, Иосифа Сталина.

Новый, «механический» способ получения изображений, обладавший несомненными достоинствами — быстротой запечатления, точностью в воспроизведении натуры, возможностью проработки мельчайших деталей, одним словом, всех плюсов и не перечислить, имел и существенный недостаток — изображение получалось монохромным. Но фотографы мечтали о воспроизведении «естественных цветов» и, не дожидаясь открытий в науке, раскрашивали порошковыми красками сначала дагерротипы, а позже и фотоотпечатки. У процветающих фотографов работали ретушерами-раскрасчиками ставшие впоследствии знаменитыми М. Зичи и И. Шишкин, И. Крамской и А. Куинджи. Даже когда появились вполне приемлемые способы получения цветного изображения за счет чисто фотографических технологий, «крашенка» продолжала жить своей жизнью: ей отдали дань фотографы-пикториалисты, ей зарабатывали на жизнь многочисленные ярмарочные и пляжные фотографы-ремесленники, ее использовали власти в своих пропагандистских целях...

В 2002 г. из крашеных раритетов собрания Голозовского была сформирована выставка «Раскрашенная фотография в России. 1850–1950 гг.», премьера которой состоялась в Москве в галерее «James».

В четвертом блоке коллекции — работы современных российских авторов. Возможно, эта часть собрания больше, чем иные, отражает личные пристрастия коллекционера, со всеми плюсами и минусами. Прожив в фотографии долгую жизнь, он лично знаком со многими известными мастерами современной художественной сцены, а нахождение в гуще фотографических событий и авторитет специалиста позволяют иметь почти безграничный выбор. Но к формированию именно этой части своего собрания он относится с особой тщательностью и щепетильностью. И как бы ни был сегодняшний автор «раскручен», знаменит, это не имеет для собирателя никакого значения — его интересует лишь сама «карточка», самобытность и оригинальность изображения на ней.

Сюда, в собрание Голосовского, попадают лишь те фотографии, которые позволяют протянуть ниточку истории эволюции того или иного жанра, той или иной фотографической технологии от сороковых годов XIX в. до наших дней.

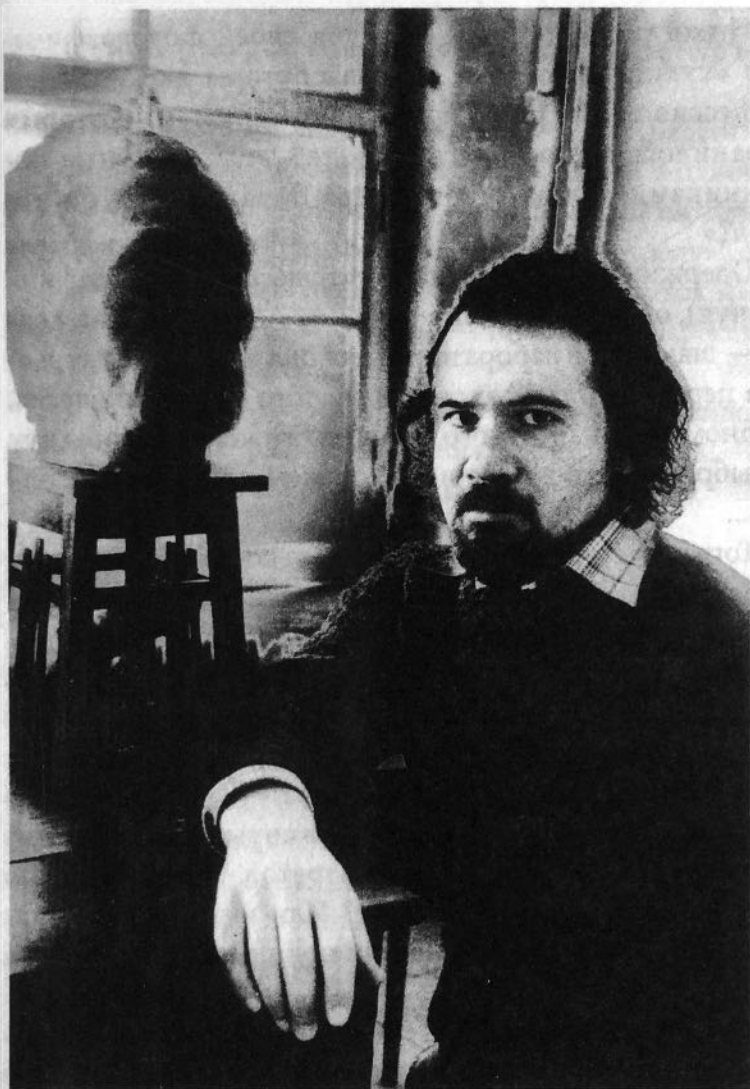
М. И. Голосовский — пример бескорыстного служения фотоискусству, благодаря которому мы можем, восстанавливая связь времен, любоваться сокровищами русской фотографии. Каждый выставочный жест собирателя закрашивает очередное белое пятно на карте истории российской фотографии, помогает нам по-новому взглянуть на феномен фотографии как вида искусства. И нет сомнения, что нас ждут новые открытия, новые темы, извлеченные из недр великолепной коллекции.

Раф

Время от времени, иногда раз в год, иногда — реже, я достаю коробку с фотографиями на которой короткая надпись — «Раф». Рассматриваю фотографии: много начал, проб, «почеркушек», как говорят художники. Грубо обрезанные, без ретуши, плохо отглянцеванные фотоотпечатки. Что в них так манит и чарует? Каждый раз удивляюсь талантности, мастерству и одержимости их автора, Рафаэля Мангутова. И печалюсь о его фотографической судьбе, и вспоминаю...

Раф — так мы его звали в дни споров, планов и надежд. И шутили, говоря о нем — единственный Рафаэль среди фотографов. Он и держался Рафаэлем — королем Возрождения.

Был то общителен, то непроницаем, и всегда непредсказуем. Часто скрытен.... Но не скрытностью скупца, а как бы обволакивал себя добродушно таинственной аурой — недоговаривал, намекал, заинтриговывал, ловко уходил от ответов на прямые вопросы. Так ловко, что и сам забывал, о чем спрашивал, втягиваясь в какую-то игру, пересыпанную шутками и байками, и уведящую, уведящую разговор далеко в сторону.



Р. Мангутов. Автопортрет. 1980-е.

Никогда не выдавал секретов своей фотографической «кухни». И сейчас, спустя полторы дюжины лет, профессионалы, разглядывая его снимки, которых сохранилось всего ничего, да и те — выхваченные поклонниками из помойного ведра, гадают: «Как он это делал?»

Одержимый, «уколовшись импульсом к фотографии» (Савчук), он снимал много, запойно. А потом — маг, колдун — шаманил в лаборатории, доводя подчас неудачный и, на первый взгляд, не стоявший того сюжет до блеска, до одному ему известного логического конца. Чтобы тут же выбросить его в мусорную корзину и опять идти снимать...

Тогда, в середине 70-х, мы, только-только вырвавшись из под цензурного гнета, накинудись с фотоаппаратами на чернуху, на социальщину, на ерничанье над набившей оскомину социалистической действительностью с ее фальшью и ханжеством. Тогда мы еще не знали, что все это — в любой действительности. А он стал снимать балет. Балет Эйфмана. И как снимать!

В остальном — традиционные жанры: город, натюрморт, портрет, ню. Много автопортретов. Что это? Что он хотел увидеть-разглядеть в себе? Или импульс был так силен, что за отсутствием модели принимался за себя самого?

Много женщин. Обнаженных и не совсем... Почти нет красавиц по общепринятым меркам. Емугодились все, он из любой готов был сделать принцессу, чаровницу, таинственную и эротичную незнакомку.

Так же и в натюрморте — все, что попало под руку, могло стать поводом для высказывания или, по крайней мере, попытки высказаться. Совмещал в кадре заведомо несовместимые, до него никем в изобразительном искусстве не совмещаемые предметы, и — колдовал, колдовал...

Его город в каких-то таинственно мерцающих, то графично вычерченных деталях декоративного убранства, снятых с совершенно немыслимого, непонятно как

увиденного ракурса. И в том же ореоле Тайны, что и фотографии в других жанрах.

Пишу о живом, как о неживом — фотографии уничтожил, фотографировать перестал... Живем в одном городе, а ощущение — на разных полюсах планеты. Куда-то эмигрировал. В какую-то иную социальную среду. Петербург, некогда с такой любовью им снимаемый, так много слоен, что в нем это возможно — никогда не пересечься, гуляя по одним улицам.

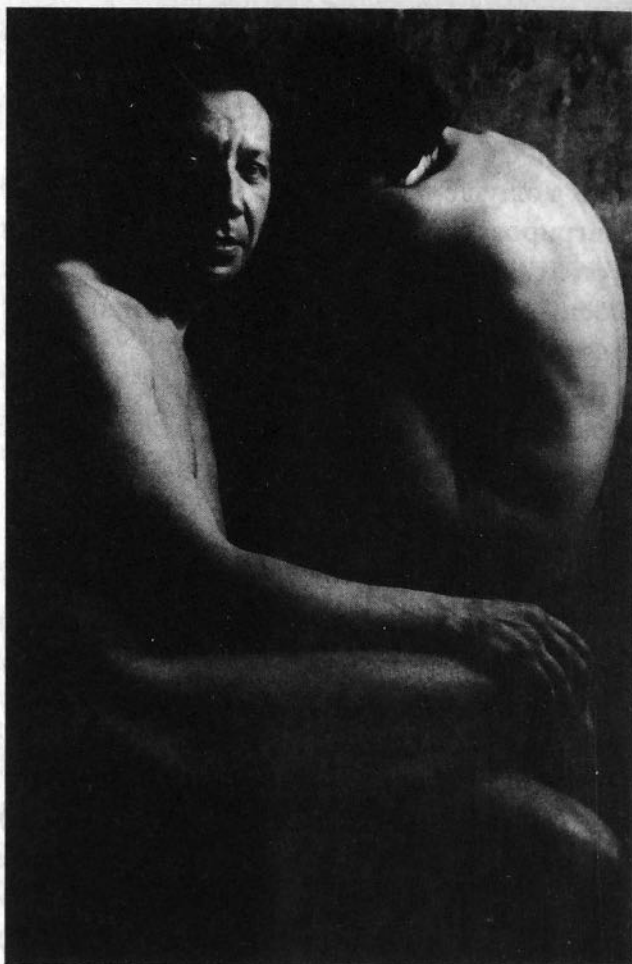
Р. С. Говорят — теперь он крут. Говорят — видели с охранниками и радиотелефоном в руках. Верю! Чего-чего, а куража в нем всегда хватало!

«Вечный спор между белым и черным...»

Писать текст фотографу о поэте, равно как и фотографу о фотографе, дело если и не невозможное, то уж точно неблагоприятное. В случае поэзии это отдает дилетантизмом, ну а в случае фото не меньшую проблему создает избыток профессиональных знаний. И ни долгое синхронное проживание в одной среде, ни многолетняя дружба тут отнюдь не помощники и не облегчают дела. Даже такой шалопай, как Сергей Есенин (замечу в скобках, не сумевший избежать всесильного влияния Петербурга на человеческую судьбу) точно подметил: «Лицом к лицу лица не увидать». Посему, ограничусь изложением возникших от чтения книги довольно бесвязных мыслей.

Момент первого знакомства с Сашей Филипповым затерян в годах молодой беспечности, когда не даешь себе труда фиксировать даты, а попытка вспомнить повод знакомства неутешительна — это могло быть что угодно: друзья, фотографии, барышни, алкоголь, молодость, перестройка... Так что время — конец XX — начало XXI в., а место и, наверное, главный повод — Петербург.

Слоган современных строительных компаний «Пусти корни в Питере» умалчивает, однако, о том, на что обре-



А. Китаев. Портрет Александра Филиппова. 1999.

кает потенциального жителя за персональными стенами «с видом на Исаакий». Любой абориген знает, чем чревата укорененность в землю, залитую асфальтом, над которой небо лишь фрагментами, перефразируя Сашу, — «со дна двора — стен треснутых колодца...», а линия горизонта регламентирована и подменена перспективой, впрочем, не дающей, за бесконечностью, выхода. Саше Бог дал выход — выразить это знание и в стихах, и в визуальных образах.

Петербург, не вписавшийся в изящный овал леблотнова плана, заложил, между тем, во всякого рожденного на берегах Невы ген стремления к идеалу. Все то живое, что попало в поле притяжения Города, упорно разрывает внешние рамки регламентации, не вписывается в них, но инстинктивно съезживается до изнутри заданной минимально-идеальной формы. Возникающее при этом напряжение приводит к тому, что текст петербургского автора всегда не дописан, так, безделица, а экспозиция всегда неверна, так как света всегда мало.

Пожалуй, в его поэтическом и фотографическом лексиконе многовато шикарных слов, но разве в Петербурге не встречаются на каждом шагу чертоги? Пожалуй, многовато слов «низких». Но отойдите от дворца на сто шагов...

Экстерьер города — интерьер светочувствительной души Филиппова, написавшего светом и словом уже вторую книгу. Саша, словно дерево, посаженное Бог знает какой, но явно тоскующей по некультивированной природной среде душой в забранную панцирем урбанизации землю среди рощи каменных стен, находит в себе силы жить вольно и обнаженно-незащищенно.

Так что все написанное поэтом Александром Филипповым о себе, так же, как и все снятое им о городе, где «... только случайное / солнце, как счастье...», это и обо мне тоже.

Потому так близки мне его фотографии и стихи.

2004

«Момент — ничто»

В дальнейшем по возможности называй меня не «известный фотограф Никипорец», а «известный мне фотограф Никипорец». С уважением, А. Никипорец.

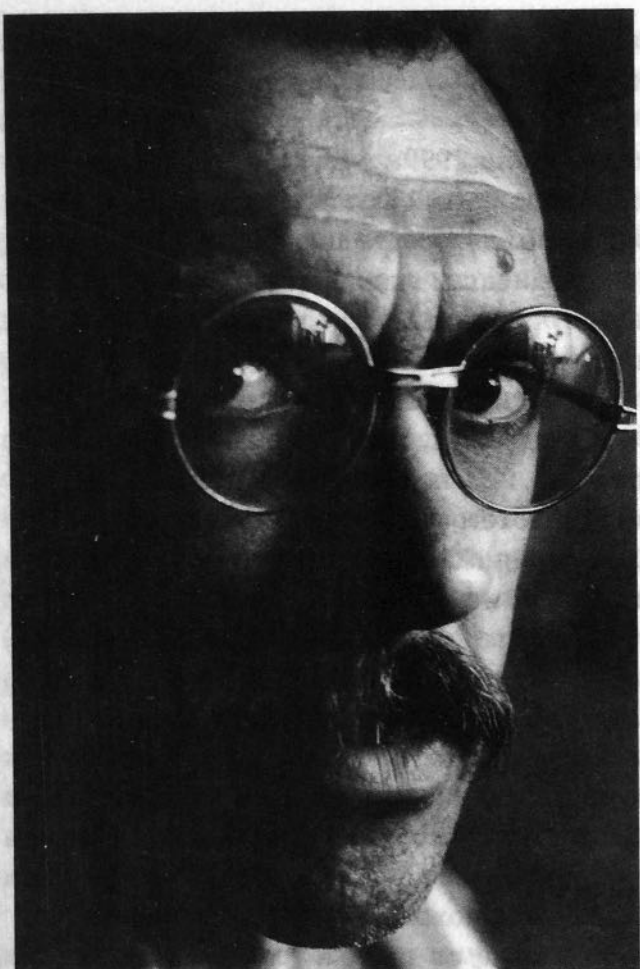
Из письма В. Савчуку. 15 февраля 2005

Никипорец взялся ниоткуда. Впервые я увидел его фотографии в 1999 г. В тот год мы (художники В. Вальран и К. Троицкий — кураторы галереи «Арт-коллегия», фотографы А. Чежин и ваш покорный слуга) формировали программу второго «Осеннего фотомарафона». За нашими плечами стоял уже немалый опыт и изрядное знание фотографического ландшафта Петербурга. Нам казалось, что уже на предыдущем фестивале все ресурсы действующих в Петербурге фотохудожников, не сломленных послеперестроечным лихолетьем, исчерпаны. Да и черпать-то тогда было почти неоткуда — фотоклубы, равно как и некогда многочисленные кружки-студии детского творчества прекратили свое существование, и появления новых авторов ожидать не приходилось. И тут явился Никипорец.

Его автобиография потрясает. Прочитую: «Родился в 1953 г. в Ленинграде... Фотографию начал осваивать еще в школе... Работал инженером в различных государственных учреждениях... Первые выставки в 1999 (!) году... В 2000 — принят в Союз художников России... С 2004 — старший научный сотрудник Государственного Центра фотографии...».

«Еще в школе», это значит — еще в 60-е годы, страшно сказать — прошлого века.

Боже мой! Да за это время в одном только Ленинграде-Петербурге собралось и рассыпалось множество фотоклубов, объединений, тусовок, на фотографическом небосклоне зажглось, погорело и угасло несть числа звезд и звездочек. А он — где-то там работал, ходил на выставки, ни с кем не заводил знакомств, не стремился ни влиться в ряды, ни воспользоваться чужими рецептами. От стеснительности? Вряд ли. Скорее от разборчивости, от нежелания «бросать внутрь» все подряд. Вот одна



А. Китаев. Портрет Александра Никипорца. 1999.

из выработанных им для себя заповедей: «Не сотвори себе Брессона (Аведона, Судека, Саудека и далее по списку)...».

«Первые выставки в 1999...» Да ведь это значит — через 30 с лишним лет занятий фотографией.

Нам, пришедшим в фотографию в начале 70-х (и последующим, приходившим вплоть до начала 90-х), предстоял довольно мучительный выбор: ремесло или искусство. Пришли-то в фотографию почти все из, если можно так выразиться, поэтических побуждений. Да вот прозу жизни мало кто выдержал. Непросто, конечно, было не только материально, но и психологически: это лишь в новейшее время нас, фотографов, стали называть художниками, а тогда воспринимать фотографию как искусство никому и в голову не приходило. По классификации советского государства то, чем мы занимались, называлось «народное творчество». Даже не вписавшиеся в советский официоз живописцы, гонимые и хулимые, глядели на нас и на нашу работу хоть и с дружеским расположением, да ценили в нас лишь наши прикладные умения — хорошо снять картину, скульптуру, тусовку... Многие из нас и до сих пор балансируют на грани: ремесло-искусство. А Никипорец, похоже, всей этой рефлексии был лишен начисто. Похоже, он давно и бесповоротно решил для себя: «я занимаюсь искусством». Решил это для себя куда раньше многих из нас, набравших к моменту его участия в первой групповой выставке множество баллов на творческом поприще в виде десятков выставок, покупок, публикаций...

Он годами думал, смотрел, занимался самообразованием, чувствовал, волновался и... снимал. Снимал, вырабатывая свой взгляд, свой почерк. А потом дома, в ванной, создавал *свои* изображения. Изображения по большей части лаконичные, сдержанные, своеобразные по образному строю, по непривычной технике воплощения образа в листе, аналогов которым, по крайней мере, в петербургской фотографии я не припомню. Сознательно говорю «изображения», а не привычное «фотографии»,

потому как под фотографией тогда понималось как раз то, что делали кумиры. Он бескомпромиссно растил в себе художника. У каждого здесь свой путь, свои методики. Никипорец, живя в самой гуще урбанизированного мегаполиса в стремительно ускоряющемся мире, избрал редкое — тишину самопознания и аскезу, избрал сугубо субъективную фотографию в стремлении выразить свое душевное состояние, философию жизни и желание в ней разобраться.

Вот еще одно высказывание нечасто ораторствующего Никипорца, приоткрывающее мир интроверта: «Люди с так называемой “активной жизненной позицией” обречены жить не видя всей гармонии окружающей вселенной, так как своей активностью деформируют прилегающее пространство подминая и переделывая его под себя (насилие актуального по В. Савчуку). Вот это деформированное пространство они и принимают за истинную картину мира. Тогда как настоящий исследователь должен минимально воздействовать на объект по причине его единственности, жизнь и вселенная у него всего одна, в отличие от лягушек. Один из лучших примеров такого исследователя — даос».

Можно полвека побыть интровертом, можно и дольше, но если ты сосредоточен на творчестве то, как не верти, рано или поздно придется вывернуться и явить миру то, что ты там внутри себя наворотел. Биография Александра Никипорца продолжается: 2005 г. — первая «персоналка»...

Его нынешний статус научного сотрудника Государственного центра фотографии лишь на первый взгляд облегчает жизнь в искусстве, а на поверку колоссальная насмотренность пестрой мозаики современной фотографии принуждает еще больше ужесточить отбор в вычленении индивидуальной конфигурации творчества. Я не знаю, как она будет называться, и даже не знаю, какие именно работы автор на ней покажет — похоже, и сам он до предвернисажного дня этого не будет знать. Я уверен — нас ждет нелегкий труд смотрения работ ху-

дожника, чье творческое кредо: «Момент — ничто; Композиция — все», и хотя бы только в силу этой позиции; легкого чтения, приятного времяпрепровождения выставка нам не предоставит, а масштаб личности художника Александра Никипорца, художника, размышляющего образами, потребует как минимум сомасштабной эрудиции зрителя. И еще знаю, что нас ждет увлекательная возможность оценить особенности видения современного художника и выяснить, насколько обозрим через это окошко мир.

2005

АВТОБИОГРАФИЧЕСКИЕ СТРОЧКИ

Для тех, кому белый свет не мил

Не было еще ни одного моего вернисажа, когда бы меня, автора, не расспрашивали о том, какой пленкой я пользуюсь, чем ее проявляю, на чем и как печатаю. Отвечать подробно на все эти вопросы нет обычно ни сил, ни времени, а отсылать к всевозможным учебникам и руководствам, испещренным графиками, диаграммами и формулами, по большей части изрядно устаревшими, как-то совестно: ведь сам я ни одной такой книжки от корки до корки не прочитал. Но мне-то повезло: когда я делал свои первые шаги на фотографическом поприще, в Ленинграде—Петербурге существовало много фото клубов и просто фотокружков, где всякий поклонник камеры-обскуры в свободном общении с более опытными коллегами мог получить практически любую информацию по наболевшим вопросам. В клубах постоянно происходил обмен опытом, знаниями и секретами ремесла. Сегодняшние начинающие фотографы, насколько я знаю, такой возможности набраться знаний лишены. Вот я и решил описать ту технологическую цепочку, те правила, которые я наработал для себя и следование которым,

судя по некоторым оценкам, привело меня к неплохим результатам.

Всепобеждающий лозунг фирмы «Кодак» «Вы только нажмите кнопку — все остальное мы сделаем за вас» наконец-то расслоил и отечественных фотолюбителей. Одни — те, кто вполне удовлетворен сиянием глянца разноцветных фотоизображений любимых кошечек, детишек и просто любимых, вздохнули с облегчением: наконец-то можно выбросить все эти надоевшие кюветки, бачки, увеличители. Наконец-то, можно не просиживать в душной и темной ванной комнате ночи напролет, получив к утру весьма сомнительные результаты ночного бдения и головную боль, усиленную возникшим вопросом — как теперь это все высушить? И они стали исправными посетителями минилабов. Другие, преодолевая все большие трудности, остались верны черно-белой фотографии.

Но те, кто решил воспользоваться услугами экспресс лабораторий, должны понимать, что если в то самое «решающее мгновение» вы не сумели выстроить кадр композиционно, тонально и т. д., то вы практически лишаетесь возможности скорректировать конечный результат в дальнейшем. А принтерная печать есть принтерная печать — как говорит мой знакомый оператор принтера, парируя недовольство клиентов: «Вы на автомате снимаете, а я на автомате печатаю». Когда речь идет о цветной фотографии, с этим приходится смириться — уж слишком сложна и капризна технология обработки цветного материала, чтобы заниматься ей дома, в ванной. Да и вредно это чересчур. В смысле экологии и здоровья.

Я не поклонник цветной фотографии. Быть может, я излишне пристрастен, но, на мой взгляд, цветная фотография всегда стремится скопировать, повторить, передать максимально правильно то, что уже создано, окрашено/расцвечено природой или Богом. Мечта фотографа в цвете — правильная цветопередача. Черно-белая фотография, понимая всю меру своей условно-

сти — мир не черно-бел, — стремится *создать* образ. И согласитесь, это более увлекательная задача. Но для того, чтобы создавать образы, нужно изучить язык, которым пользуется избранное вами искусство. И уж, конечно, тут не обойтись без освоения ремесла. Вот то самое, что делает за нас Кодак, и нужно научиться делать самому. «И чудачки, еще такие есть...», любящие колдовать в странно освещенной комнате, вам этот мой рассказ, и эти мои советы. Которые, впрочем, быть может, излишне категоричны.

Мой рассказ не для тех, кто уже посеребрил фановые трубы своих квартир и лабораторий, а для тех, кто только обживает помещение, лишенное белого света, в котором на чистом белом листе по какому-то волшебству вдруг появляется (о чудо!) физический след уже минувшего мгновенья.

Итак, у вас есть фотоаппарат. *Покупаем пленку* и... А собственно, какую пленку купить?

Сегодняшний рынок предлагает довольно обширный ассортимент черно-белых фотоматериалов. Причем наш рынок еще и больший, чем где бы то ни было, так как помимо повсеместно известных и продаваемых «Kodak», «Neopan», «Agfa», «Ilford» у нас есть и отечественные, более нам привычные и доступные, фотопленки. В принципе, я ничего не имею против отечественных пленок — многие из них просто великолепны. У всех у них одна беда: они не стабильны.

Вот что я имею в виду: если вы купили в любой точке планеты и в любое время пленки брендов «Kodak», «Neopan», «Agfa» или «Ilford», вы можете быть уверены, что все катушки одной и той же чувствительности и при стандартной обработке дадут абсолютно одинаковые результаты. Не так все просто с нашими пленками — каждый раз вы должны взглянуть на упаковку — как же ее проявить? А если упаковка не сохранилась, что чаще всего и происходит, то время проявления приходится угадывать эмпирически, со всеми вытекающими отсю-

да негативными последствиями (простите за невольный каламбур). И, смею вас уверить, если такую пленку вы обрабатываете не сами, а несете в ателье, то она будет проявлена заведомо плохо. Она будет проявлена с запасом, дольше, чем надо. Для лаборанта лучше получить «черный», перепроявленный негатив, чем недопроявленный, прозрачный, не увидев изображения на котором, клиент (т. е. вы) может и претензию предъявить.

По моей версии, разброс времени обработки, указанный на упаковках наших пленок, проистекает вот по какой причине: на наших фабриках «варят» не такую эмульсию, как надо, а такую, как получилось и, в зависимости от того, какой чувствительности пленку надо сегодня выпустить по плану, проделав тесты, ставят время проявления. Как известно лишняя (или недостающая) минута в проявителе — это ступень чувствительности. Со всеми сопутствующими параметрами — зерном, вуалью, разрешающей способностью и др.

Бороться с этим пороком отечественных пленок можно только одним способом — их надо покупать большими партиями. Тогда, проведя тестовую съемку и проявку или по результатам двух-трех пленок «в бою», вы поймете, что и как эта пленка может передать. То есть на каком-то отрезке времени вы будете работать со «стандартной» пленкой, что лишит вас части возможных разочарований после приступа творческих мук. Как избавиться от других разочарований, поговорим позже.

Да, чуть не забыл об импортных пленках. У них тоже есть недостаток — высокая цена. А учитывая то, что эти пленки наилучшие результаты дают все же при обработке «родными» проявителями, их цена растёт еще на ступень. Поскольку сейчас появились люди, которые могут себе это позволить то, не вдаваясь в тонкости, отмечу некоторые особенности этих пленок. Великолепные пленки «Agfa» и «Ilford» требуют тщательного, точного экспонирования и такой же обработки. Пленки «Kodak» серии «Tmax» более «резиновые» и прощают довольно значительные погрешности при съемке и обработке без

существенного ухудшения качества. Высокочувствительные пленки «Неорап» дают более стабильные, надежные результаты, чем собратья других фирм.

Когда я начал заниматься фотографией, черно-белая фотопленка продавалась в магазинах по 35 коп. за катушку. А пол-литра водки — 3 р. 62 коп. Как цены на эти товары соотносятся сейчас — вы знаете. Это я не к тому, что лучше пить водку, а чтобы яснее осознать минимальные финансовые потери при небрежном проявлении пленки.

Вот вы насладились фотографированием и горите желанием поскорее увидеть, что же у вас получилось, удалось ли схватить то самое чудесное мгновение, ради которого вы затратили столько энергии. Это стремление «поскорее увидеть» — очень правильное: чем меньше времени пройдет между экспонированием и проявкой пленки, тем лучше (я говорю не о минутах — о сутках). Но увидеть пока ничего нельзя — мы имеем пока лишь так называемое «скрытое» изображение. Надо его проявить, перевести в видимое.

Итак, проявляем. Тут я должен вас предупредить: необходимо научиться разделять себя творца (это во время съемки и фотопечати) и себя-лаборанта (когда вы обрабатываете фотоматериал). Особенно в самом начале пути. Ибо чем меньше творчества проявит лаборант, тем точнее и лучше будут проявлены фотоматериалы, а от этого, в свою очередь, зависит, насколько адекватно вы, творец, передадите свои творческие амбиции.

Прошу понять правильно — я не закрываю дорогу к колдовству в лаборатории, я хочу, чтобы вы воздержались от этого до поры до времени, пока не начнете различать — где наколдовали вы, а где нашаманила химия.

Для обработки всех фотоматериалов лучше всего пользоваться «родными», стандартными для данной пленки растворами. Не всегда это удастся соблюсти, да подчас и дорого. Давно и отлично зарекомендовал себя широко известный универсальный проявитель D76. В

стандартных рецептах почти всех зарубежных пленок указано время обработки и этим проявителем.

Я всегда обрабатываю пленки *проявителем, разведенным водой 1:1*. Это очень удобно. Здесь несколько резонов: во-первых, негативы получаются более выровненными, во-вторых — проявление происходит точнее, так как, с одной стороны, увеличивается время проявления, а значит и погрешность меньше, с другой стороны, обработав две пленки, я раствор выливаю и не храню его. Таким образом, каждый раз я обрабатываю их в свежем проявителе. Как известно, «работавшие» растворы малопредсказуемы — как, сколько и чего в них было проявлено, где и как они хранились, — слишком много параметров, которые необходимо просчитать и учесть.

Итак, рекомендую проявлять, как к этому привык я. Например — в фотобачок вмещается 350 мл раствора. Я беру 175 мл проявителя и 175 мл воды, причем эту воду делаю такой температуры, чтобы рабочий раствор набрал ровно 20° С. Можно *сразу же* проявить и три, и четыре пленки, прибавив соответственно 1 или 2 минуты сверх времени проявки первой пары. Приобретя определенный навык, можно на одну спираль фотобачка зарядить сразу 2 фотопленки (спинка к спинке)

И еще об одном: в недрах нашего города, еще с советских времен, сохранилось неимоверное количество старых, *просроченных* фотокинопленок. Почти все они еще вполне пригодны для работы, особенно творческой, где в первую очередь важно ЧТО сделано. Для устаревших пленок характерны два основных «негативных» параметра — снижение светочувствительности и высокий уровень вуали. С этими дефектами вполне успешно можно справиться. Экспонировать такую пленку надо заведомо как менее чувствительную, снизив значение чувствительности в 2, 3, 4... раза, в зависимости от срока и условий хранения. (Следует помнить, что падение светочувствительности у пленок 45-100 ASA не такое быстрое, как у пленок 100 и выше ASA.)

От вуали можно избавиться, воспользовавшись проявителем следующего состава:

Метол	3,0 г
Сульфит натрия безводный	50,0 г
Гидрохинон	3,0 г
Бура	40,0 г
Калий бромистый	0,5 г
Вода	до 1 литра
или его более контрастно работающей модификацией, где:	
Бура	10,0 г
Калий бромистый	5,0 г

при стандартной температуре в 20° С время проявления варьируется в пределах 10–15 минут и подбирается экспериментально, в зависимости от степени сохранности фотопленки и желаемого контраста.

Наш знаменитый фотохудожник Андрей Чежин давно и успешно использует этот проявитель в своей практике.

Фиксирование пленок обычно не вызывает затруднений, следует лишь помнить, что недофиксированные пленки типа «Тмах» имеют слегка розовую окраску и фиксировать их надо до тех пор, пока она не исчезнет. Это тем более важно, если вы фиксируете не кодаковским фиксажем. Кодакровский, родной фиксаж работает очень энергично, но даже и не думайте отфиксировать им хотя бы на одну катушку пленки больше, чем указано в инструкции — ничего не получится даже, если вы оставите в нем пленку на сутки.

Оснащаем лабораторию. Общеизвестно — великий французский фотограф Анри Картье-Брессон никогда не проявлял своих пленок и не печатал фотографий. Он считал, что весь творческий процесс в фотографии заканчивается с нажатием на пусковую кнопку фотоаппарата, а мастерство фотографа — в умении увидеть и зафиксировать «решающее мгновение», максимально точно вставив его в геометрию кадра. В своих работах маэстро так убедителен, что невозможно с ним не согласиться. Думаю, в уходящем веке великий француз и его соратники-современники исчерпали возможности такой фотографии, и теперь, как бы вы не старались сделать

здесь что-нибудь свое, вы неизбежно будете слышать сомнительный, в отношении вашей самости, комплимент: «Здорово, как у Брессона!» К счастью, фотоискусство не ограничивается тем направлением, которое исповедовал Брессон и которое получило в XX в. такое блестящее развитие.

Я считаю фотопечать *вторым творческим актом фотографа-художника*. Актом, во время которого художник может придать произведению новые выразительные качества, новое звучание и, преодолев «сырой фотографический материал» (Арнхейм), получить так ценимую в искусстве рукотворность, уникальность отпечатка, в противовес механистическому запечатлению и механическому тиражированию.

И в самом деле, работая с фотоаппаратом, фотограф постоянно находится под давлением быстротекущего мгновения, вынужден работать «в темпе развивающегося события» (Картье-Брессон), выхватывая из него то или иное мгновение. При этом он становится свидетелем «до» и «после», проживая-соучаствуя в динамике события. В лаборатории никакого «до» и «после» нет, есть лишь слепок чего-то, всегда прошедшего. Вы вольны и способны интерпретировать зафиксированную (и не обязательно вами) реальность в соответствии с вашим сегодняшним представлением о ней. То есть создать новую реальность.

Чтобы научиться делать это, необходимо оснащению лаборатории придавать значение по крайней мере не меньшее, чем придается выбору и лелеению своего фотоаппарата. В противном случае лучше пойти на принтер к наемному лаборанту. Творческие аспекты работы в лаборатории не входят в тему этих заметок, а вот как несколько расширить инструментарий лабораторной работы, я вам сейчас расскажу.

То помещение, в котором вы затеяли печатать свои фотографии, будь то ванная комната, кухня или просто комната с плотно занавешенными окнами, с этого момента будет называться *фотолабораторией*. Как ее

оснастить и что необходимо иметь для фотопечати — общеизвестно. Я расскажу о тех усовершенствованиях и модернизациях, которые можно осуществить с имеющимся у вас оборудованием и которые позволят вам и улучшить качество отпечатков, и сэкономить такое дорогое время.

Главное в фотографии — это свет. Это верно и в лаборатории. О свете в фотоувеличителе расскажу позже, а сейчас о так называемом *неактинчном освещении*, т. е. освещении, при котором можно печатать фотографии, не рискуя при этом засветить, испортить фотоматериалы.

Существует заблуждение, что весь позитивный процесс в фотографии протекает при *красном* неактинчном освещении лаборатории. Это не совсем так. Большинство отечественных (и не только) фотобумаг можно обрабатывать при *желто-зеленом* свете. Для этого достаточно заменить в вашем фонаре красный светофильтр на желто-зеленый № 113. Эта простая операция даст вам вот какие преимущества: во-первых, этот свет не так утомляет глаза, а во-вторых, и это важно, вы будете видеть фотографию в реальном контрасте и реальной насыщенности тонов. При красном лабораторном освещении изображение, которое вы видите на фотобумаге, выглядит несколько контрастней и сочней, чем это окажется при рассматривании готовой фотографии вне лаборатории. Поэтому опытные лаборанты, работая в красном свете, немного «пережаривают» отпечаток, зная, как он будет выглядеть в окончательном виде. Фильтр № 113 снимает эту проблему.

Теперь поговорим о фотоувеличителе. Многие фотографы, к их числу отношусь и я, применяют в увеличителе так называемый *точечный свет*. Точечным источником света в нашем случае можно считать любую электрическую лампу, размер тела накала которой, не превышает диаметра зрачка объектива фотоувеличителя. Ламп таких — множество. Это всевозможные лампы для кино и диапроекторов, лампы для различных приборов (очень хороша — от приборов спектрального анализа), автомо-

билей, и т. д. Почти все они низковольтные, обычно рассчитаны на 12, 24, 36 вольт. Поэтому приходится подключать их через мощный понижающий трансформатор.

Я вам опишу плюсы и минусы точечного источника света, а уж вы решайте, стоит ли его применять в вашей практике. Прежде всего — поставив «точку», вы должны выкинуть из увеличителя *матовое стекло*. Как известно, матированная фотолампа и матовое стекло в увеличителе выполняют двойную функцию: выравнивают свет на экране и несколько снижают видимую зернистость фотоизображения. Равномерное освещение экрана легко отрегулировать с точечной лампой и без матового стекла. Что же до зерна, то я никогда не разделял стремления некоторых фотографов скрыть его. На мой взгляд, зернистость — неотъемлемая часть фотографии, характерная именно для этого способа получения изображения, и стесняться ее так же нелепо, как живописцу, например, стесняться мазков и ударов кистью. Кроме того, скрывая, размывая фотографическое зерно, вы одновременно лишаетесь и львиной доли мелких деталей, присутствующих в негативе.

Почти весь свет точечной лампы проходит через негатив, и поэтому для достижения того же уровня освещенности фотобумаги, что и с обычной лампой и матовым стеклом, мощность «точки» может быть намного меньшей. То есть тот уровень, что вы достигали с трехсотваттной лампой, обеспечит 50–100-ваттная «точка».

Итак, повышенная резкость, хорошая освещенность, увеличенная сочность и контрастности отпечатков — вот основные плюсы.

Но за все надо платить. Поставив в фотоувеличитель точечный источник света, вы превратите его в самый настоящий прибор-дефектоскоп. Все изъяны линз конденсора, стекол, негатива будут видны и спроецированы на фотобумагу. Вся пыль, попавшаяся на пути светового луча, окажется так же на отпечатке. Вот почему необходимо с особой тщательностью следить за чистотой всех узлов увеличителя.

Злейший враг фотографа — пыль. Избавиться от нее в процессе фотопечати чрезвычайно трудно. Одним из способов решения этой проблемы, успешно применяемым мной на протяжении длительного времени, являются так называемые *бесстекольные рамки*.

В каждом фотоувеличителе имеется негативодержатель или рамки, в которые вставляется негатив. Обычно негатив в них зажимается между двумя стеклами. Вот и посчитайте: 2 стекла по две поверхности у каждого, да две поверхности у негатива. Если на каждой из поверхностей всего одна пылинка, то на отпечатке вы имеете изображение 6 штук. Надо ли говорить, что пылинок на каждой из поверхностей много больше. Если соответствующим образом хранить негативы (об этом — позже), то в увеличителе вполне можно обойтись без прижимных стекол. Я просто выкинул стекла и изготовил вместо них рамки. Для чего взял две аналогичных размеров (и по толщине) металлические пластины и выпилил в них окна, соответствующие кадру негатива. Эти рамки можно сделать и из дерева, пластмассы или, на худой конец, из плотного картона. Только не забудьте выкрасить их в черный цвет, чтобы избавиться от всевозможных паразитных бликов. Покрасить их можно обычным перманентным маркером.

Я разговаривал со многими коллегами, использующими в своей практике точечный свет, и могу вам с уверенностью сказать — вкусивший фотографий, отпечатанных с таким светом, назад к рассеянному свету и матовому стеклу не вернется. (Если к этому не принудит его конкретная творческая задача.)

Следующей нашей заботой станет *мокрый стол*. То есть стол, на котором располагаются растворы для обработки фотобумаги.

Если вам позволяет место, где вы занимаетесь фотопечатью, то лучше кюветы с растворами располагать на отдельном, «мокром» столе. Так меньше вероятности, что вы забрызгаете свои негативы, приспособления к увеличителю, фотобумагу и т. п. Да и безопасней это — ведь

там, где увеличитель, там электричество, которым питаются и он сам, и сопутствующие приборы. А электричество, как известно, с водой не дружит.

Стандартный процесс фотопечати предполагает использование трех кювет с растворами и промывной ванны. Я предпочитаю иметь на «мокром» столе пять, а то и больше ванночек. Вот мой стандартный комплект:

- 1) кювета с проявителем
- 2) кювета с теплой водой
- 3) кювета с останавливающим раствором
- 4-5) кюветы с закрепителем.

Теперь — подробнее. Первые две кюветы предназначены для проявления фотобумаги. Правила проявления просты и главное из них — *проявление нужно вести до конца*, до тех пор, пока в течение некоторого времени изображение на отпечатке, погруженном в раствор, больше уже не изменяется. Я это говорю потому, что типичная ошибка начинающего лаборанта — выхватывать из раствора отпечаток, прервав процесс проявления в тот момент, когда показалось, что он, отпечаток, уже хорош. Действуя таким образом, вы полноценной фотографии все равно не получите. При фотопечати в вашем распоряжении два параметра, которые вы вольны изменять: время экспонирования и время проявления фотобумаги. Важнейшее — время экспонирования. В проявителе возможно исправить погрешность экспонирования лишь в очень незначительной степени. Если время экспозиции подобрано правильно, то сколь долго бы вы не держали отпечаток в кювете с проявителем, с ним уже больше ничего не происходит. (Когда я говорю «сколь долго бы» вы, конечно, понимаете, что речь идет о разумных отрезках времени.)

Что же считать хорошим отпечатком? В общем случае это отпечаток, в котором реализована вся градация фотобумаги от чисто белого до глубоко черного тона. При этом и в «светах», и в «тнях» прочитываются мелкие детали изображения. На первых порах, при непривычном лабораторном освещении, бывает трудно оце-

нить правильно степень почернения фотобумаги. Этому может помочь кусочек полностью засвеченной бумаги, лежащий на дне кюветы с проявителем — он будет для вас эталоном черного. Сравнивая с ним самые темные участки, «тени» на вашем отпечатке, вы будете видеть степень проявленности или степень правильности экспозиции. Если ваш отпечаток, перестав изменяться, не набрал такой же черноты, как на эталоне, то следует увеличить время экспонирования фотобумаги.

Проявитель для фотобумаги можно хранить довольно долго, надо лишь озаботиться, чтобы хранился он без доступа воздуха (это правило действует для всех фотографических растворов). Достигнуть этого можно очень простым способом: долить емкость с раствором водой до горлышка. Например — у вас двухлитровая канистра со свежим (или не очень) проявителем. Вернув в нее раствор по окончании фотопечати, вы обнаружите, что его стало меньше — часть «перетаскалась» на фотобумаге в соседнюю кювету. Вот эту-то недостачу и необходимо компенсировать, доливая вашу емкость. Поступая так каждый раз по завершении работы, вы сохраните проявитель в работоспособном состоянии довольно долго. А если вы будете доливать емкость так называемыми «подкрепляющими добавками», или свежим проявителем, то пользоваться этим проявителем можно будет очень долго. Я знал одного фотолюбителя, который, поступая подобным образом, пользовался однажды разведенным проявителем в течение двух лет.

Во второй кювете — *теплая вода* (30–40° С). Она позволяет выправить то, с чем проявитель не в состоянии справиться самостоятельно. Например — допроявить небо, изображение которого часто «вылетает» за интервал яркостей, способных быть воспроизведенными на фотобумаге выбранной вами контрастности. В общем случае, теплая вода помогает допроявить сильные света, выявить в них детали, без которых на отпечатке они выглядят белыми безжизненными пятнами. Теплая вода много еще чего может сделать, вмешавшись в процесс

проявления фотобумаги, но об этом мы будем говорить, когда речь пойдет о творческих методах фотопечати. А сейчас — осваиваем ремесло.

Следующая кювета — так называемая *стоп ванна*. Многие здесь обходятся просто водой. Но тогда, чтобы избежать неприятностей, она должна быть хотя бы проточной. Зачастую начинающие лаборанты с недоумением разглядывают готовые отпечатки, на которых красуются всевозможной формы и расцветки пятна и гадают, откуда что взялось? А взялось как раз, чаще всего, от недостаточной промывки фотографий между проявителем и фиксажем. Если все же использовать не простую воду, а останавливающий (проявление) раствор, то вся операция сводится к короткому ополаскиванию отпечатка. И это простое ополаскивание помогает и избавиться от пятен, и сохранить подольше в работоспособном состоянии фиксаж. Рецепты стоп-ванн очень просты:

Кислота уксусная 20–30 мл на литр

или

Метабисульфит калия 30–40 г на литр

или

Виннокаменная кислота 20–30 г на литр

или еще какое-нибудь подкисляющее вещество. Подберите самое для себя удобное и дешевое.

Следующие две кюветы с фиксажем. Одна со старым, другая — с более свежим. Делается это вот для чего: старый фиксаж накапливает в себе труднорастворимые водой вещества и из-за этого приходится дольше промывать отпечатки. Так как процесс промывки протекает всегда эмпирически, то лучше подстраховаться и после обычного, рекомендованного времени фиксирования в первой кювете, дофиксировать отпечатки 3–5 минут в свежем фиксаже. Там-то как раз и растворится то, что промывной воде трудно растворить и вымыть из бумаги.

Когда первый фиксаж пришел в негодность, вы его сливаете, на его место наливаете раствор из второй кюветы, а во вторую — вновь разведенный, свежий фиксаж.

Такая пара будет вам надежно служить много дольше чем, если бы вы каждый раз наливали фиксирующий раствор в одну кювету.

Фотографии в фиксаже надо перемешивать. Не ленись это делать, помещая в кювету очередной отпечаток.

Слишком длительное фиксирование, так же как и недостаточное, ни к чему хорошему привести не может. Поэтому научитесь дозировать количество находящихся в фиксажной ванне отпечатков. Я это делаю так: когда я вижу, что в кювете уже столько отпечатков, сколько я могу наэкспонировать и напроявлять за время фиксирования этой партии, я включаю таймер и с этого момента кладу в фиксаж отпечатки другой, не той, что прежде стороной вверх. Это позволяет мне не путать «старые», давно фиксирующиеся отпечатки и «новые», только что запущенные в кювету. После сигнала таймера отфиксированные вынимаю, запускаю таймер вновь и новую партию карточек помещаю в фиксаж опять иначе, чем предыдущую. И так каждый раз, с каждой новой партией.

Я потому о стоп-ванне и фиксаже так подробно, что сам пролил немало слез, когда после многотрудного и упорного бдения в темной комнате, обнаруживал, что труд пропал даром, так как отпечатки после сушки пожелтели или покрылись пятнами и пришли в негодность.

Должен предупредить и о температурном режиме — это особенно касается фиксажа, в котором процесс и качество обработки невидимы. Дело в том, что с понижением температуры фиксирующего раствора, продолжительность времени фиксирования возрастает не прямо пропорционально температуре раствора, а в почти геометрической прогрессии. Поэтому вычислить время фиксирования становится слишком трудно. Проще — подогреть фиксаж. Я для этого кладу прямо в кювету полиэтиленовую бутылку из-под, например, «Пепси», наполненную горячей водой. Эта «грелка» довольно быстро доводит раствор до нужной мне температуры (также можно поступать и с проявителем).

Промывка отпечатков — тоже важная операция. Здесь главное — интенсивное перемешивание и интенсивная смена воды. Чем все это интенсивней, тем короче время промывки. В старых книгах по фотографии рекомендовалась почти часовая промывка фотобумаги. И это было ошибкой. Дело в том, что в бумажную подложку для большей ее белизны вводятся специальные отбеливающие вещества. Так вот — при слишком длительной промывке вымываются из фотобумаги не только ненужные остатки реактивов, но и эти самые отбеливатели. Отпечаток становится менее сочным, а бумага подложки — жухловатой. Если промывная вода у вас около 20° С и вы хотя бы время от времени перемешиваете/перекладываете с места на место промываемые в ней отпечатки, то для их промывки достаточно двадцати минут.

Это я говорил о традиционных бумагах на бумажной подложке. В последнее время и на нашем рынке все больше появляется фотобумаг, которые в просторечье называют «пластик». Отпечатки на таких бумагах моются гораздо быстрее — буквально 5–10 минут. Поскольку сама бумажная подложка таких фотобумаг с обеих сторон покрыта тонким слоем полиэтилена, химикаты из растворов в нее не проникают и, значит, не требуется их оттуда вымывать. Остается промыть лишь эмульсионный слой, нанесенный на одну из сторон поверх полиэтилена.

Вообще же, если позволяют условия вашей лаборатории, начинать и заканчивать промывку фотоотпечатков лучше всего интенсивной струей душа. В этом случае качество промывки фотографий будет более высоким.

Ну, вот мы и прошли по всей технологической цепочке. Остается фотографии высушить, обрезать, отретушировать и — можно ими любоваться. Тут я должен повиниться — я знаю, что сушка отпечатков в домашних условиях вызывает массу проблем. Но здесь я не советчик, так как сколько себя помню, всегда делал это на профессиональном оборудовании. Могу лишь посоветовать обратиться за консультацией к кому-нибудь другому.

2001

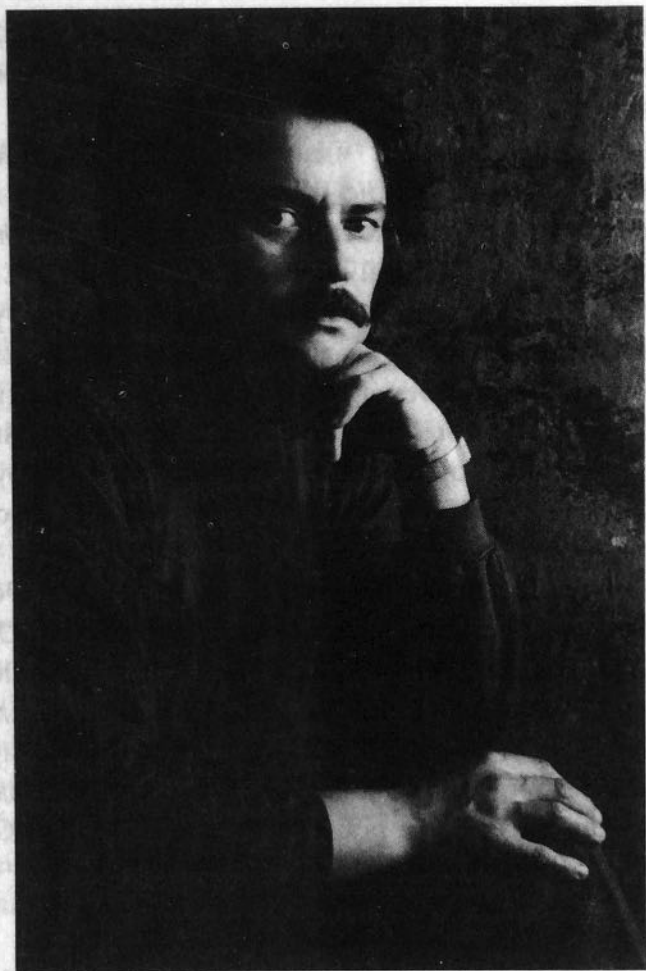
Стена. Портреты петербургских фотографов

Работая штатным фотографом на Адмиралтейских верфях, я дважды в год, к 7 ноября — годовщине Великой Октябрьской Революции, и к 1 мая — Дню Международной Солидарности Трудящихся, снимал портреты передовиков производства для Досок Почета. Сотнями. Осатанев от этих съемок, я тогда думал, что уж в своем приватном творчестве к жанру портрета никогда не прикоснусь. Потом в стране произошла перестройка, КПСС и ее сателлиты сошли со сцены, и вакханалия Досок почета прекратилась. Шло время.

Году в 1993 я присоединился к мастерской питерского художника-графика Латифа Казбекова. А весной 1995 сгинул в Чечне замечательный человек и фотограф Феликс Титов. Собрались мы тогда с коллегами, вспоминали Феликса, и как-то неожиданно выяснилось, что ни у кого из нас нет приличного его портрета. Тогда я подумал: «Как же так! Если мы, фотографы, не будем снимать друг друга, то кто это будет делать?» И с этого момента стал, без особенных затей, делать портреты тех друзей и просто знакомых, что приходили в мою мастерскую.

В середине 1995 г. я въехал в мансарду на Витебской улице. Тут же второй комплект ключей получил от меня Женя Мохорев, молодой, но уже сложившийся мастер постановочной фотографии. Мы ободрали обои в большей из комнат, выкрасили стены в белый цвет, а одну — ту, на фоне которой предполагали фотографировать, стали раскрашивать темперой, тушью, водоземлемой и т. д. Свой сегодняшний вид, после непростых поисков, Стена обрела к началу 1996 г.

Поскольку с самого начала существования мансарды по средам был объявлен «День открытых дверей», то к нам стали приходить различные друзья-знакомые. И я с удовольствием делал их портреты. Иногда мы с Мохоревым приглашали ту или иную модель специально для съемки. Вот так, мало-помалу, я и втянулся в этот жанр. И — вошел во вкус. Диапазон? Фотографы и живописцы,



А. Китаев. Портрет Станислава Чабуткина. 1998.

музыканты и писатели, начальники и коммерсанты, актеры и певцы, чиновники и политики, просто красивые барышни. Да кто угодно!

Обычно изначальный импульс, подвигнувший на какое-то дело, очень трудно сохранять длительное время — постепенно расслабляешься. Повторный импульс я получил после трагической смерти Бориса Смелова. Несмотря на то, что он у меня не раз бывал, я как-то не удосужился его сфотографировать у Стены, все откладывал на потом. Посему в моем архиве существует единственный его портрет, сделанный хоть и в студии, но в ином ключе. К счастью, Борю много фотографировали другие фотографы, да и сам он оставил прекрасные, мастерские автопортреты.

В первой половине 1997 на фоне этой стены был реализован концептуальный групповой проект «Одна модель», который позже был показан в галерее Арт-Коллегия. В 1997 г., работая над календарем «Звезды балета Мариинского театра», я фотографировал здесь всемирно известных балерин и танцовщиков. В начале 2000 г. здесь же снимались актерские пробы к фильму режиссера Олега Ковалова «Темная ночь».

Версии

Наверно, всем хорошо знакома ситуация, когда (чаще всего это можно наблюдать на вернисажах) обращение к художнику с просьбой рассказать о своих произведениях встречает быструю реакцию: «Я все сказал в картинах» или «Если бы умел рассказать, не стал бы рисовать». И в этом есть свой резон — во-первых, не стоит художника и слушать, ибо он как человек остро чувствующий и умеющий при помощи того или иного инструмента перевести свои эмоции в материал не всегда знает и даже, чаще всего, «не ведает, что творит». Так что все равно истину не услышите. Не оттого, что лукавит или скрывает, а оттого, что тот материал, которым он воспользовался, сопротивляясь, порой уводит автора так далеко от первоначального замысла, что осознать к чему в конце концов

пришел, ему не всегда и удается. Так что на вопрос «что сделал?» сам художник вряд ли в состоянии ответить.

Во-вторых, вряд ли он может ответить и на вопрос «как сделал?». И по причине уже изложенной — «материал ведет», и, самое главное, потому, что процесс создания, творения, настолько увлекателен и быстротечен, настолько интуитивен, что проанализировать его и пересказать — дело архисложное, если не невозможное. Каждый, кто что либо создает, скажет вам, что *процесс* куда важней и интересней результата. Этот миг прозрений так возвышающе прекрасен, так захватывающе радостен, что поверять его алгеброй, право, не хочется...

Не хочется — а приходится, потому что жизнь устроена так, что миг этот редок, а работать и «выдавать на гора» надо чаще, чем, быть может, нам бы этого хотелось. И поэтому каждый автор принужден анализировать это «как сделал?» в поисках методов стимулирования творческих состояний, научиться вызывать вдохновение. Здесь, быть может, проходит водораздел в жизненной стезе художника — один, не научившись управлять собой и работая без вдохновения, превращает работу в рутину, становясь ремесленником, другой становится профессиональным творцом.

Вот и я попытаюсь рассказать, о чем я думал, делая публикуемые фотографии, и как шел к реализации этих «дум».

Серии фотографий «Архитектура тела», «Пустынный пляж» и «Метаморфозы» формально относятся к жанру «ню». Жанр этот фотографией освоен давно, чуть ли не с самого момента ее рождения, и сделано фотографами в этом жанре бесчисленное множество запечатлений. Казалось бы — стоит ли этим заниматься? Можно ли сказать здесь что-то еще? И в самом деле — нас в нашем жизненном пространстве сегодня окружает такая лавина разнузданных, безобразных изображений человеческого тела и его фрагментов, что впору кричать «караул». Подойдите к любому прилавку с газетами и журналами, и вы увидите всю эту «красоту» — обилие «мордяной кра-

ски» замешанной красителями минилабов и усиленной вульгарной полиграфией, ошеломляет и оскорбляет глаз. Это — по форме, ну а содержание изображений ничего кроме воздействия на физиологию и не предполагает... Так что — налицо кризис жанра.

И все же не верится, что жанр исчерпан, что использовать в фотографии тело, в частности женское, можно лишь с утилитарными целями. И я, верный своей привычке «эстетизировать пространство», поставил перед собой задачу — сделать фотографии, оставив, где-то на периферии интригу чувственности, которые рассказывали бы о чем-то другом и вызывали бы иные эмоции. Сказанное — о том, *что* делал. Не уверен, что все мне удалось, но вот рассказ о том, *как* делал свои фотографии.

Съемки сюжетов, «сырого фотографического материала», для серии «Пустынный пляж» велись на протяжении нескольких лет. Фотографирование производилось на белом фоне со светом, позволяющим с максимальными полутоновыми растяжками передать пластику тела. Не мной открыто, что ландшафт человеческого тела подчас поразительно напоминает природный. Вглядываясь в линии и объемы, свет и тени, фрагментируя тело модели, я стремился включить в кадр лишь то, что работало на вдохновившую меня идею — передать через сходство форм единство всего сущего на Земле. В негативах все это было, а вот на бумагу как-то не ложилось — мешала фактура тела. Ведь она в такой почти макросъемке сразу же «выдает» масштаб объекта и не позволяет убедительно выстроить перспективу. То есть надо было каким-то образом изменить фактуру изображения. Когда был найден прием для печати — простое матовое стекло, положенное в рамку увеличителя вместе с негативом, все встало на свои места — изображение обрело нужную степень обобщения. Матовое стекло, как известно, получают путем натирки обыкновенного стекла песком. Его нерегулярная, соприродная, поверхность и показалась мне адекватной для передачи

замысла. Она же ассоциативно помогла найти и название серии. Для пущей убедительности листы матовой бумаги были слегка тонированы стандартным виражом до придания им желтоватого «песочного» цвета.

В отличие от «Пустынного пляжа» все листы серии «Архитектура тела» были сделаны за одну съемочную сессию. В студии был сконструирован белый просветный экран, заливающий контровым рассеянным светом расположенную перед ним модель. Я был совершенно заворожен красотой и совершенством тела сидящей передо мной молодой женщины. Ее силуэт, словно выточенный из эбонитового дерева и облитый мягким светом, был настолько скульптурен, что мне ничего не оставалось, кроме как запечатлевать эту красоту, слегка режиссируя и выкадровывая из пространства самые выразительные фрагменты. Съемка шла «на одном дыхании», и я не успевал отдавать себе отчет, почему выстраиваю тот или иной фрагмент. Не могу этого сказать и сейчас. Зрители говорят, что тут — в чистом виде взгляд петербуржца. А петербургский взгляд, как известно, формируется под влиянием гармонии и совершенства окружающих его в повседневной жизни архитектурных ансамблей. За съемкой последовала простая фотопечать, без малейших манипуляций в лаборатории.

Так же, без каких либо химических ухищрений, была напечатана и серия фотографий «Метаморфозы». Чему многие, к моему немалому удивлению, не верят. Говорю еще раз — это прямая черно-белая фотография — просто снято и напечатано. Без вмешательств как в негатив, так и в позитив.

О фотографиях этой серии Валерием Савчуком написан основательный текст для книги «Философия фотографии», в котором осмысливается современное искусство с точки зрения философии. Приведу небольшую цитату: «Серия “Метаморфозы” развивает тему одиночества и уязвимости современного человека. Пластиковая цивилизация, многократно обыгранная в “полиэтиленовых” перформансах (в которых акциони-

сты обертывают предметы или самих себя прозрачной пленкой), в версии Китаева находит новое выражение. Я назвал бы его открытие "парниковым эффектом визуальности". Фотограф бесстрастно фиксирует момент исчезновения телесности традиционного типа. Мы видим фрагментированные тела, висящие в воздухе без опор, они пробуждают в памяти музейные экспозиции древних фрагментов скульптур, барельефа, мелкой пластики. В этом приеме Китаев использует нашу способность воспринимать целое через часть; метонимия усиливает переживание, знакомое каждому: неизъяснимое чувство жалости и ностальгия по уходящему, которые возникают при осознании безвозвратной потери. Отличие же в том, что древняя, например, античная скульптура позволяет ощутить производительную силу тела, его способность сражаться или выигрывать спортивное состязание. Не устремление в глубины мистического и таинственного характеризует телесность современника, но болезненное истончение тела в пространстве экрана; потеря очертаний фигуры его подобна исчезновению смысла в белом шуме информации».

Расскажу, как это снято. Все тот же белый полупрозрачный экран, залитый рассеянным светом. На этот раз модель находится между источником света и экраном. Благодаря матовой пленке и в зависимости от расстояния от нее до модели, очертания фигуры носят сверхобобщенный характер. Поскольку изображение лишено привычной для фотографии детализовки, стараюсь обойтись без фрагментов — снимаю фигуру целиком. Это очень увлекательное зрелище — видеть, как на твоих глазах из чистого белого пространства материализуется нечто, чему ты по своей прихоти можешь придать ту или иную форму и вложить в нее то или иное содержание! Вот так, в придумывании и выстраивании композиций, в которых чередой проходили бы превращения от бесплотного духа (идеи), до воплощения (воплоть), вполне чувственного образа земной женщины, и протекала работа над серией этих фотографий.



А. Китаев. Из серии «Воплощение». 2000.

И, наконец, о серийности. В принципе, всегда достаточно одной, если угодно — пиковой, фотографии, в которой сложилось все, что художник хотел сделать. Но, с одной стороны, этого редко удастся добиться в одном листе — всегда остаются еще какие-то повороты, нюансы, способные дополнить, дорассказать, с другой — хочется «длитель мгновенье», вновь и вновь любуясь им и всматриваясь, поворачивая то так, то эдак. Тут, однако, автора подстерегает опасность клише и немалых усилий стоит прекратить эксплуатировать полюбившийся и принесший удачу прием, завершить серию и поставить точку.

Это в равной мере относится и к данному повествованию о собственных фотографиях.

«А что это такое?»

С тех пор, как я сделал свои первые фотограммы, кажется, в 1989 г., неизменно слышу: «А что это такое?» Честно говоря, я уже устал восполнять лакуны в знаниях... Да и как это делать? Рассказать, что фотография волею обстоятельств началась в России именно с фотограммы? Что «световые картины» — контактные отпечатки листьев растений, полученные в столичном Петербурге ученым-ботаником Императорской Академии наук Ю. Ф. Фрицше на светочувствительных материалах, изготовленных в 1839 г. одним из отцов светописы Фоксом Тальботом, были первыми фотографическими изображениями в России? Но это будет рассказ об истории возникновения фотографии вообще. Рассказать о Баухаузе? О том, как в 20-х годах XX в. в этой знаменитой художественной школе неистовый Ласло Мохоли Надь расшатывал представления современников о возможностях фотоизображения, стремясь создавать с помощью фотографии художественные образы, а не документы, как это практиковалось в его время повсеместно? (Кстати, именно ему принадлежит термин «фотограмма».) Это будет рассказ об одном из этапов развития фотоискусства, и вряд ли он что прояснит. Напомнить о том, что в те же годы фотограммой занимались всемирно известный рус-

ский художник Александр Родченко и его современник, творец русского авангарда Георгий Зимин? Но фотограммы Родченко — далеко не лучшее, что им создано, и почти не встречаются в публикациях. Что же до Зимина, то почти все его фотограммы находятся в немецких коллекциях и увидеть их непросто.

Как ответить? Общепринятая формулировка «фотография без камеры» вызывает только новую волну вопросов: «А как это?» Вот и приходится начинать *ab ovo*: проведя день на пляже, а вечером сняв трусы, вы обнаружите на своем теле изображение/отпечаток этой части одежды. Солнечный свет (в XIX в. говорили — актиничный) «засветил» вашу кожу там, где мог до нее добраться. Так же ведут себя и фотоматериалы засвечиваются, темнеют там, куда актиничный свет попал. Только в отличие от нашей кожи, чувствительной лишь к ультрафиолету, фотоматериалы восприимчивы и к другим лучам солнечного спектра. Фотография родилась не с появлением фотоаппарата (как многие заблуждаясь, думают — он-то, *camera*, был известен ох как давно), а с появлением устойчивого способа сохранять, закреплять полученное изображение. В случае фотограммы все происходит, как на пляже, — стоит заменить кожу фотобумагой, а трусы (впрочем, трусы можно и не заменять) каким-либо другим объектом. Это — основа. Остальное — манипуляции со светом, объектами, химикатами... Так что, если не вдаваться в вопросы философии и психологии творчества и не пользоваться искусствоведческими инструментами анализа произведений, все довольно просто.

В те времена, когда я занялся фотограммой, художники любили дружить с фотографами. Ведь друг-фотограф из любви к (их) искусству мог и портрет для каталога сделать, и «нетленки» репродуцировать. А попробовал бы друг-фотограф предложить другу-живописцу сделать совместную выставку. Не тут-то было: куда это ты, друг-фотограф «с кувшинным-то рылом, да в калашный ряд», в наше чистое искусство! Забыв, при этом, а вероятнее, и не дав себе труда узнать, что именно фотография осво-



А. Китаев. Фотограмма из цикла «Путешествия света». 2002.

бодила живопись от утилитарных функций и сделала ее подлинно свободным искусством. Словом, это был один из резонов, побудивших меня к занятиям фотографией без камеры — показать, что может сегодня светопись вне своих прикладных умений.

Было еще несколько побудительных мотивов. И хотя некоторые из них могут показаться прозаическими, скорее всего, только когда все они сошлись вместе, я и отправился в новое плавание, путешествуя по листу бумаги вместе со светом.

К концу 80-х мой единственный и любимый фотоаппарат начал умирать — все его жизненно важные органы под воздействием времени сбились. Мне, фотографу хоть и советской генерации, но пришедшему в профессию из любви к классическому искусству, все труднее становилось делать снимки, за которые не стыдно, больной камерой. Замечу, что обладание профессиональным инструментом в эти и предшествующие годы в корне отличало самоидентификацию отечественного фотографа-профессионала, равно как и фотохудожника, от его западного коллеги, которому для того, чтобы назвать себя таковым, достаточно было зайти в первый попавшийся магазин фототоваров. Мне приобрести новый инструмент в обозримом (тогда) будущем не представлялось возможным. Но и жить, не создавая фотообразов, я уже не мог. Вот и пришло на ум, что фотографии бывают и без камеры. Это — одна сторона медали. С другой стороны, делая снимки традиционным двухступенчатым (негатив—позитив) способом, я в это время как-то ощутил себя белой в колесе — все, что делал, выглядело прикладным, никак не заменяющим «картину». Картину, заключающую чисто эстетическое, визуальное, *световое* приключение/происшествие. В общем, хотелось вырваться из пут утилитарного ремесла и фотографии «на злобу дня».

А кроме того, это была, конечно, попытка уйти от политических и социальных проблем времени. Проблем, ставших сплошь и рядом в ту пору в России содержанием визуальных искусств. Помните всеобщий и, на мой

взгляд, нелепый плачь, про то, что мы живем в трудные времена? Собственно, в этом смысле я ставил перед собой те же самые задачи, которые несколько раньше (а узнал я об этом значительно позже) решала плеяда талантливых фотографов-художников, объединенных в послевоенной Германии программой «Субъективная фотография», сформулированной и, говоря сегодняшним языком, раскрученной Отто Штайнертом.

Так я сделал свои первые фотографии без камеры. Но уйти от предмета не удавалось, а мне хотелось совсем «отвязаться» и делать изображения пространства и времени без опоры на объект, на его навязчивый контур. Я принялся творить изображения, поливая листы светочувствительных материалов проявителем. Химиография — увлекательное занятие! Химиографный «загул» длился довольно долго и отодвинул фотограмму года на полтора, до той поры, пока мне, не умеющему рисовать, вновь понадобился объект. Понадобился не для того во-все, чтобы передать его абрис, как это делалось большинством моих предшественников в светописи (да и в массовой живописи до рождения фотографии), а для того, чтобы через него попытаться проникнуть внутрь структур, определяющих его единство и схожесть с микро- и макроустройством мира—планеты—вселенной. То есть моим героем должен был стать субъект. Или — идея.

В те годы я впервые увидел опубликованными фотографии Земли, которые делали советские и американские астронавты из космоса. Признаюсь, я был сражен тем, что все они структурно фактурно, формально и т.д. мне знакомы. Я все это уже видел, рассматривая, скажем, срезы камней, которыми облицованы станции питерского метрополитена, или непредсказуемые рисунки заиндедевших от людского дыхания окон наземного транспорта. Социально, с полурассвета до сумерек, я тогда был частицей ежедневного общественно-транспортного потока. Годами созерцание окружающих объектов, а не «сокамерников», было для меня едва ли не единственным способом не слиться с ними, попытаться остаться самим

собой. Ну, это — отдельная история, и сейчас об этом не стоит. Замечу лишь, что занятия как фотоками (химиограммами), так и фотограммами существенно расширили мое зрительное представление как о мироустройстве, так и о возможностях визуального воспроизведения всего, что я видел и чем пытался поделиться со зрителем.

Итак, если следовать фактам биографии, то первыми светописными абстрактными листами (вот парадокс: что, казалось бы, может быть конкретнее фотографии!), сделанными мной, были фотограммы. Тогда возник цикл «Тара INCOGNITA» (1989–1990), в котором, исследуя пластические, светотеневые, композиционные и т. п. возможности стеклотары, я приноравливался и присматривался к объектам. Затем, и довольно надолго — фотоки. Потом возврат к фотограммам на новом витке: «объект как повод». Здесь циклы «Забытый зодиак» (1994–1995), «Эротень» и «Игра в бутылочку» (1994). Позже — еще несколько возвращений в фотограмму, каждый раз с решением новых, по большей части пластических, задач. Эти вещи влились в циклы «Игра с пространством» (1994–2003), «Вальс» (2003), «Путешествия света» (2000–2004).

Но не надо думать, что все это как-то спорило с «прямой», «традиционной» фотографией, которой я не переставал заниматься и как фотограф-профессионал, и как свободный художник. Думаю, не займись я формальными поисками, не появились бы и те «прямые» снимки, в которых — теперь уж, пожалуй, по Бодрийяру — объекты, пожелали бы быть сфотографированы мной. И кадры эти мне любы и дороги. (А теперь, спустя время, ясно, что они дороги не только мне.) Моим идеалом по-прежнему остается хорошая черно-белая фотография. Это, поверьте, одно из самых трудных сегодня в фотографии дел — сотворить «простую» черно-белую фотографию, глядя на которую хочется воскликнуть: «Ай, да Пушкин! Ай, да сукин сын!» Но для того, чтобы сделать одну единственную приличную фотографию, например, Петербурга, ох, сколько нужно нагуляться по городу, как нужно его увидеть и отрефлексировать, с ним совпасть, чтобы зритель

вошел в резонанс с *твоим* ощущением пространства и света! Ведь тут-то, в видовом жанре, любой зритель искушен!

И все же, все же... Без формальных фотографий мне тоже уже не жить. В 1966 г. вышла в свет книга В. Т. Грюнталь «Фотоиллюстрация. Светопись. Трансформация. Фотомонтаж». Фотограф и художник-оформитель Грюнталь в послевоенные годы (конец 1940-х — 1950-е) много и плодотворно занимался разработками методик работы с фотоизображением применительно к полиграфии. Одна из глав книги, изданной его друзьями уже после смерти автора, посвящена именно фотограмме. В том разделе монографии, который назван «Светопись», Грюнталь предложил любопытную трактовку понятий «светопись» и «фотография». Отмечая, что слово «светопись» есть точный перевод слова «фотография», он, между тем, не ставил между ними знака равенства. Автор утверждал, что «фотография» лишь один из частных случаев «светописи». И, развивая мысль, новатор-исследователь писал: «Получение изображения при помощи светописи (в ее прямом и расширенном понимании) может не нуждаться в необходимых для фотографии оптических системах. Существенным становится только источник света и материал, способный меняться от его воздействия. Пройдя многовековой путь [sic!], светопись и сейчас применима в своем первоизданном и чистом виде, но уже с использованием технических достижений, которые были внесены порожденной ею фотографией». Таким образом, по Грюнталю, все, что написано «карандашом природы» — а именно так обозначал свое изобретение Тальбот (Photogenic Drawing), — в незапамятные времена развелось на два рукава — светопись как чистое искусство и фотографию как прикладное мастерство.

Должен признаться, в пору моего фотограммного неофитства стоило мне войти в лабораторию, как «карандаш природы» исчиркивал лист за листом, и они выходили один другого краше. Мир фотоабстракции представлялся неизведанным и бесконечным. Мне казалось,

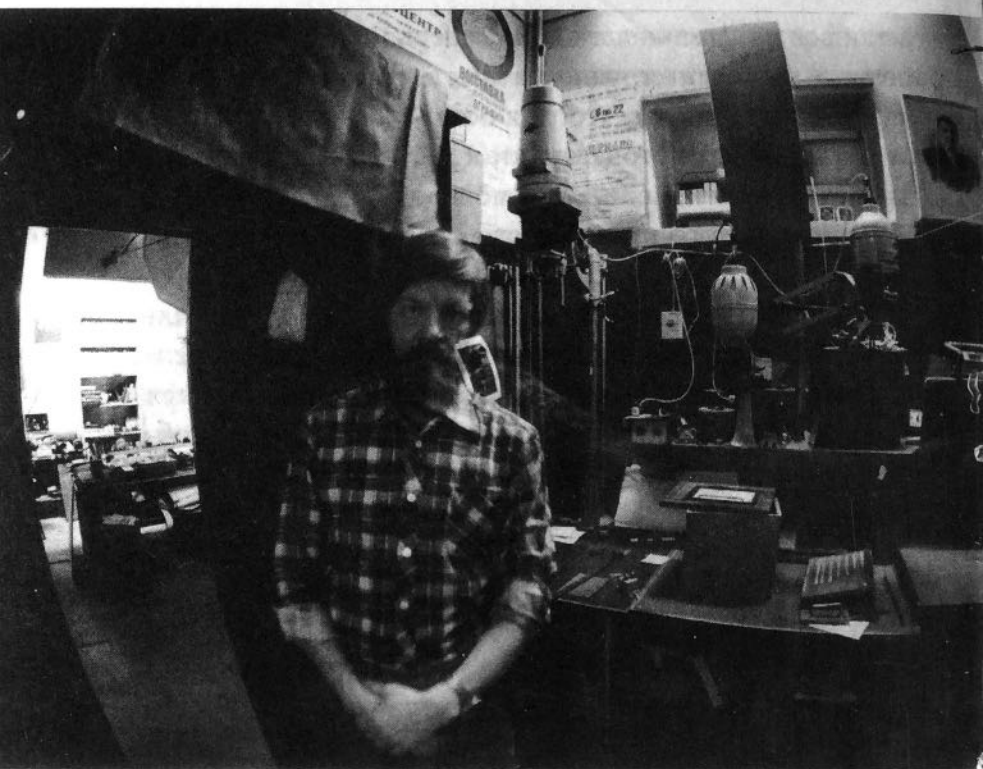
что так все и будет — легко. Но теперь и тут столько наработано, что очень трудно не впасть в самотавтологию. И каждый новый лист, чтобы я остался им доволен, требует полной сосредоточенности и... еще Бог знает чего! Одно остается неизменным — мои фотограммы и сейчас не имеют никакого прикладного смысла. И это — прекрасно.

Помните рождественское гадание — сжигается смятый лист бумаги, зажигается свеча, горка пепла на тарелке отбрасывает зыбкую тень на стену. Все всматриваются в силуэт, стараясь увидеть в трепещущих очертаниях облик чего-то, что позволит заглянуть в грядущее...

2005

Заводской фотограф

В послеперестроечные годы к нам в страну зачастили различные иностранные люди — кураторы, галеристы, коллекционеры и просто поклонники фотоискусства. Все они крайне удивлялись, узнав, что я работаю фотографом на заводе. «Что может делать фотограф на заводе?» — вот их неизменный вопрос. А для нас, выросших в социалистическом государстве, это было совершенно естественное положение вещей. Вряд ли ошибусь, если буду утверждать, что подавляющее большинство моих коллег работало вовсе не в «Службе быта» — организации, призванной обслуживать бытовые нужды населения в фотоуслугах, не в «большой прессе» или издательствах, и уж тем более не в рекламе, которой тогда, в сущности, и не существовало — не считать же рекламой уличные неоновые призывы хранить деньги в сберегательной кассе. Работали они на многочисленных предприятиях, в научно-исследовательских и учебных институтах и т.д. Любая мало-мальски крупная контора имела в штатном расписании фотографа, а те, в чьих штатах таковой не предусматривался, все равно фотографа имели. Вот только числился он по одной из массовых профессий в зависимости от профиля учреждения. Так легче было ка-



А. Китаев. Автопортрет в заводской лаборатории. 1995.

дровикам скрыть среди, скажем, тысячи-двух истинных слесарей одного, работающего вовсе не напильником и гаечным ключом. Назывались такие люди на административном сленге «подснежниками». Один мой давний друг и по сию пору числится инженером, проработав фотографом в своей организации добрых тридцать лет. Справедливости ради надо заметить, что в «подснежниках» ходили не только фотографы.

С уходом социализма эпоха «подснежников» канула в прошлое. Одно время я намеревался написать некий мемуар о фотографической практике 1970–1990-х годов, связанной с работой фотографов на предприятиях. Но погружение в «чистое» творчество не оставляло и не оставляет до сих пор для этого времени. Однако в 1998–1999 г., в письмах искусствоведу Ю. Б. Демиденко, отвечая ее искреннему интересу к этой неизведанной сфере бытования фотографии, я описал некоторые эпизоды из своей практики. В это время я принял трудное решение уволиться с завода, и рефлексия по былому месту многолетней службы была особенно сильной и искренней. В чем-то типичный для фотографов моего поколения путь в «большую фотографию» вполне может представлять интерес и для грядущих историков. Вот почему помещаю здесь выдержки из писем, которые, как мне кажется, вполне сносно передают колорит ушедшей эпохи.

Выбранное из писем 1998–1999 гг.
о работе заводского фотографа

По-настоящему я увлекся фотографией в начале 70-х, когда работал слесарем механо-сборочных работ на заводе. Мой напарник Валера Стрижикозин был заядлым фотолюбителем — он-то меня и увлек. Мы снимали все подряд — от заводских спортивных и комсомольских мероприятий, в которых сами же участвовали, до портретов друзей и любимых уголков Петербурга. Когда у нас возникла потребность в общении с «братьями по разуму», мы вступили в знаменитый фотоклуб ВДК (Выборгского Дворца культуры). Сейчас мало кто знает, что это был

крупнейший в стране фотоклуб — настоящая кузница кадров отечественной фотографии второй половины XX века. К тому времени мной было приобретено все, что нужно для изготовления снимков в любительских условиях.

В 1978 г., поняв, что высокого технического качества фотоизображений, о которых я мечтал, в домашних условиях не достичь, я поступил на работу фотографом на судостроительное предприятие. Там была профессиональная лаборатория, где я проработал 20 лет. Работа на заводе дала мне колоссальную практику во всех прикладных областях применения фотографии: от репортажа до технической съемки за Полярным кругом. В 1998 г. я ушел с завода и перестал быть профессиональным фотографом в том смысле, что почти перестал снимать на заказ как профессионал-ремесленник.

В мои первые фотолюбительские годы одним из моих кумиров был как раз Александр Дроздов (не путайте с Александром Дроздовым-младшим, активно публикующим свои фотографии в петербургских газетах последних лет). Он работал в то время в газете «Ленинградский рабочий», и я выписывал на дом эту в общем-то дрянную газету, чтобы смотреть фоторепортажи А. Дроздова и учиться у него их делать. В каждом номере этого еженедельника было множество его фотографий. Тогда это считалось как-то нехорошо — много фотографий одного автора, и Александру приходилось скрываться за различными псевдонимами. Но почерк, стиль, мастерство просматривались без труда. Его членство в фотоклубе ВДК стало одной из причин, по которой я вступил именно в этот клуб. Я еще успел застать его, совместную с будущим председателем клуба (я вступил в клуб еще при его основателе Г. Мутовкине) Сагакским, выставку, экспонировавшуюся в выставочном зале Дворца культуры, но познакомиться лично так и не удалось. Позже Дроздов стал работать в «Ленинградской правде», где сделал неслучайное количество фото-графических картинок в самом

ее, графики, простом (технически) варианте — только черное и белое. Наверно были и удачи, но в целом я эту технику не люблю. Александр Дроздов один из немногих в Питере фотографов, с кем за более чем двадцатилетний срок судьба меня так ни разу и не свела.

Осенью 1978 г. я поступил на работу в Ленинградское Адмиралтейское объединение в качестве фотографа 3-го разряда. Выбор профессии был вполне осознанным, а вот попадание именно на этот судостроительный завод носило несколько случайный характер. Если в жизни есть что-либо случайное. Ведь в школьные годы я занимался судомоделизмом, а в старших классах — парусом в Центральном яхт-клубе. Так что я неплохо знал и морскую терминологию, и устройство корабля, мечтал о море и после школы поступал в мореходное училище. Поступал, да не поступил — приемная медкомиссия выявила у меня неправильное цветоощущение, что закрыло для меня дорогу не только в море, но и в яхт-клуб. Кто мог подумать, что годы спустя моя новая любовь — фотография приведет меня в море, и я поневоле наплаваюсь на разных кораблях и в разных морях. Впрочем, уже без всякого восторга.

Больше у меня никаких сильных пристрастий не было — если не в море, то все равно куда. Но надо было работать — мама была уже не так молода, и кормить и одевать 17-тилетнего сына ей становилось все трудней. Через кого-то из наших знакомых она стала устраивать меня на Ленинградское оптико-механическое объединение (ЛОМО). Это был крупнейший в стране завод по производству оптики, фотоаппаратов и т. д. Волею обстоятельств, поступить и туда мне не удалось, но в самой попытке я вижу провидческий характер — почти вся моя последующая жизнь оказалась связанной с оптикой и фотоаппаратами.

Судьба распорядилась так, чтобы мой путь в фотографию пролег через работу слесарем механо-сборочных работ на Ленинградском электромеханическом заво-

де «Заря». Я и сейчас с большим теплом вспоминаю те счастливые годы.

Завод находился в самом центре Ленинграда на Казанской улице (в советское время — Плеханова). Это одно из достижений руководителей партии и правительства — расположить завод в самом центре города — памятника мировой архитектуры. Отдел кадров в доме № 7, а в № 9 — те цеха, в которых я работал...

Каждый день, ни свет не заря, в окружении тысяч недавних гегемонов, я отправляюсь из своего «спального» района на службу. На завод. Иду, жду, потом еду, опять иду и снова еду, снова жду и опять еду, и, наконец, последний переход и я на заводе. Странно? С окраины — в центр на завод? Это не последняя странность моего города. Я не ропщу — такая судьба. На заводе у меня фотолаборатория. Я провожу в ней треть суток. Третью жизни? Станки. Передовики производства. Корабли. Покойники. Всякие «железяки». Собрания... Когда-то, в жажде познания мира и профессии, я с упоением снимал все это. Теперь — смирясь...

И все же я благодарен заводу. Мне, не имеющему никакого систематического образования, он дал обширнейшую практику во всех областях прикладной фотографии. Помню, как в первые годы работы не переставал удивляться: «Ну надо же! Занимаюсь любимым делом, а мне за это еще и деньги платят!». Это восторженное состояние вскоре ушло — для того, что я умел, это уже были не деньги. И все стало как у всех фотолюбителей: днем работа, теперь, вот абсурд — фотографом!, а вечером занятие любимым делом — фотографией как изобразительным искусством.

Могу перечислить те фотографические потребности завода, крупного завода, численность работающих на нашем доходила до 15 тыс. человек, которые мне приходилось выполнять. Только сразу оговорюсь — речь пойдет о советском заводе. После перестройки объем фотографи-

ческих работ сократился до необычайно малого уровня, уровня абсурдного для того, чтобы содержать в штате фотографа (и не одного). И то, что мы на верфях все же сохранились, не поддается логике, но это дань инерции и, быть может, — традиции. Я по своей всегдашней занудности, попав работать на верфи, не мог не заинтересоваться их историей, тем более что она тесно переплетена с историей города. И, между прочим, сделал немало краеведческих открытий, связанных с историей освоения и городом, и верфями невских берегов. Описание и опубликование этих своих открытий и изысканий я все откладываю «на потом», может быть, на пенсионное время. Искать какие-либо сведения оказалось чрезвычайно трудным занятием — краеведение, как ты знаешь, не поощрялось советской властью. Лишь примерно с семидесятых годов что-то стало публиковаться и то — через ленинские и революционные места. Дореволюционная история пробегалась как-то наспех и поверхностно, книги дореволюционные не переиздавались и были библиографической редкостью. Все усугублялось тем, что с 30-х годов территория верфей была закрытой, секретной зоной и, например, на планах города обозначалась сплошным белым пятном. Сюда не мог проникнуть ни исследователь архитектуры, ни пытливый краевед, ни историк. Ох и путаница царит в публикациях достаточно известных и авторитетных исследователей петербургской старины, когда речь заходит о территории наших верфей! Но я опять отвлекся.

И из истории я знаю, что Адмиралтейские верфи всегда в Петербурге были как бы «государством в государстве». Они имели все свое — своих архитекторов, свои типографии, свои церкви, конюшни, пастбища и т.д., вплоть до бань и хлебопекарен. Так что желание иметь и сейчас своих фотографов оправдано этой традицией. Но, конечно же, противоречит разумным экономическим обоснованиям. Когда все было секретно, еще можно было как-то понять невозможность приглашения на съемку фотографов со стороны, но сейчас-то!

Все это я рассказал для того, чтобы стали ясны сразу — две мои заводские фотографические функции — работа для заводского исторического музея, а я оказался у истоков его создания, и фотографирование основной, кораблестроительной продукции, которая в те годы была стопроцентно секретной. Я имел вторую форму допуска к работе с секретными материалами, благодаря чему о любом взгляде в сторону заграницы не мог и мечтать. (Отсюда, кстати, мое незнание, или запущенное знание английского языка, в котором некогда были некоторые успехи.) Свой заграничный паспорт я получил почти обманным путем — я оформлял его через Союз художников, в анкетах о работе на заводе ничего не написал и каким-то чудом проскочил гэбэшный компьютер. Что такое «вторая форма» я толком объяснить не смогу, так как никогда не стремился знать в этой области больше, чем необходимо. (Если бы враги вздумали меня пытаться, вымогая информацию, мне бы пришлось несладко от невозможности сказать им что-либо, что облегчило бы мою участь.) Минимальный же допуск получал всякий, переступивший заводскую проходную, будь то кухарка или озеленитель заводской службы быта — они сразу же становились «невыездными» и обязаны были докладывать в соответствующую службу о любом контакте с иностранцами. Проходя такой инструктаж, я ехидно спросил: «А если меня на улице спросили, как пройти к Эрмитажу, мне тоже к вам бежать?». И получил категорически серьезный ответ: «Обязательно!»

Что же касается музея, то эту «обузу» я взвалил на себя добровольно, по велению души. Кроме того, это давало мне в рамках моих обязательств некоторую свободу, так как дело было творческое, трудно нормируемое. Я мог заниматься поисками и созданием какого-то одного изображения столько времени, сколько моим коллегам отпускалось на десятки и сотни фотографий.

Но это все пришло потом. А вначале, упоенный возможностью заниматься любимым делом да еще и получать за это какие-то деньги, я ринулся в освоение про-

фессии со всем пылом. С первых же профессиональных съемок я понял, чем отличается профессионал от любителя, каковым я по существу и был. Мне стало стыдно, и я принялся учиться. А практика была обширная, почти по всем фотографическим «подремеслам» — всевозможная техническая фотография (репродукция штриховая и полутонная, станки, гайки, интерьеры, трещины в сварных швах, судовые трубопроводы и бутерброды и т. д. и т. п.). Репортажная съемка и для газеты, и для создания всевозможных альбомов-отчетов, и приезд всевозможных делегаций, и спортивные соревнования, и ученья — то пожарников, то гражданской обороны, то еще чего-нибудь. Портретная фотография от «на документ» до «на Доску почета» и в павильоне, и в цехах, и «на выезде».

Много, конечно, было всякой дурости и недоразумений. Между прочим, могу рассказать вот что — наступил один прекрасный момент, когда я наконец-то понял, что существуют мероприятия определенного уровня, на которых фотограф — фигура протокольная. Проходили такие мероприятия по раз и навсегда заведенному сценарию, согласно которому, в числе прочих, на действии должен был присутствовать и проводить съемки фотограф. Фотографии же после проведения всего и по проставлении галочки никого и не интересовали, никто их не заказывал печатать. Попав в такую ситуацию раз, другой, я перестал впустую расходовать фотопленку, а щелкал незаряженной камерой или попыхивал фотовспышкой. И ни разу не возникло никаких проблем. Грех, конечно, на душу, но я «отмаливал» его работами, выполненными на таком уровне, что на заводе никому и не снилось. (Правда и оценить это было некому. Но совесть — чистило.)

Спустя сколько-то лет я в своем рвении освоить профессию достиг таких результатов, что служебные записки на заказ фотографических работ стали приходить с категорическим требованием прислать Китаева. И тут меня стала «душить жаба». И в самом деле — в штате у нас было 7–8 человек, я, как Савраска, бегал по всему заводу высунув язык, а мои коллеги, получая ту же самую

и даже большую зарплату, «оттягивались» за столами почитывая книги. Я сказал себе: «Стоп!» и, вспомнив еще об одном пробеле в своем владении ремеслом, ушел в павильон. То есть я стал снимать по преимуществу портреты в студийных условиях.

И тут я расскажу, как выглядела съемка на документы или на Доску почета изнутри, глазами исполнителя. Так вот. Конечно, по наивности, я не хотел никаких «морд протокольных» и начал осваивать съемку в павильоне, работая с каждым человеком индивидуально. То есть ставил свет, подбирал фон, масштаб и ракурс и т. д. Но вот подошел час пик — 7-е ноября, смена Досок почета на заводе и в заводских подразделениях. У меня две недели, за которые я должен отснять и отпечатать (каждое подразделение на свой манер и формат) 300–350 человек передовиков. И стало совершенно ясно — это сделать можно лишь снимая следующего точно также, как предыдущего. Я выставял некий универсальный свет, когда «Уши твои? — Мои! — Нос твой? — Мой! Значит ЭТО — ты!» и все! Нет проблем! Всех все устраивает! А попробуй-ка сделать кого-нибудь, как сейчас говорят, «эксклюзивно», это же греха не оберешься! «А почему этот так, а я — не так?». Грустно все это и для моего художнического сознания — очень болезненно. Но за все надо платить.

Я для себя придумал расплату. Я же работал на военном заводе, а при том тотальном дефиците, что сопровождал нас в советские времена, все, что было связано с «оборонными заказами», комплектовалось и снабжалось в первую очередь. Мы были обеспечены фотопленкой и фотобумагой настолько, что любого западного человека это сразило бы наповал. Вот я и решил (при всей моей принадлежности к КПСС), что поскольку я считаю несправедливым такие траты на военную продукцию в ущерб мирной, то я за заводской счет (свою работу я не учитывал, считая ее своим долгом) имею право делать фотографии всем, у кого только в этом есть нужда. А нужда была у художников и всех прочих моих друзей. Наивно это все, но факт. Куда теперь от него денешься?

Такая вот форма индивидуального дисиденства, без пафоса и славы. Так что, и это легко проверить, фотографий моей работы в руках питерской интеллигенции — неисчислимое количество.

В каждом подразделении, в каждом районе и городе висели образцы? Я говорю о фотографиях кандидатов и членов Политбюро ЦК КПСС. Вылизанные, вычищенные, омоложенные и одинаково глядящие болваны в одинаковых одеждах. Вот это и был идеал снимка на Доску почета любого уровня. (Я успел купить портрет М. Горбачева, нового Генсека, с заретушированным родимым пятном. Он был исполнен по тем самым правилам. Но Горбачев сообразил, что в отличие от Сталина, которого видели преимущественно на фотографиях, нынешние вожди видны по телевизору, и разница между идеализированным образом и реальной картинкой слишком очевидна. Врать по пустякам он не хотел.)

Наша главная заводская Доска почета вывешивалась на площади Репина и печаталась форматом 60 на 90 сантиметров. Так было и с другими крупными заводами — их главные передовики вывешивались вне заводских стен, на улице. Были еще и районные Доски. И одну из них я очень хорошо помню, так как она отличалась «лица не общим выраженьем». Располагалась она на Невском, перед Питеркирхе, там, где мы привыкли срезать угол, направляясь в ДЛТ или в Капеллу. Сейчас на этом месте стоят столики какого-то дорогого пивного кабака. Это была Доска почета Куйбышевского района, центрального. А здесь — театры, Ленконцерт, Филармония... Понятно, что Товстоногов или Алиса Френдлих не очень были похожи на Суслова. Но и они, и фотографы — старались.

Меня всегда поражала эта доскопочетомания, но когда я побывал в Донецке, этой столице шахтеров, я был сражен окончательно. Там передовики писались маслом на огромных холстах и вывешивались прямо на фасадах жилых домов.

Доски менялись два раза в год — к годовщине Великой Октябрьской Социалистической Революции и к Первому Мая. Плюс — ко Дню Победы ежегодно обновлялись стенды ветеранов ВОВ. Но это, за выбыванием из строя объектов фотографирования, по нисходящей — все меньше и меньше. Когда стенды стали неприлично маленькими, туда стали заносить блокадников, когда и эти ряды поредели — блокадных детей. Если бы не перестройка — дошло бы до внуков. Свято место пусто не бывает.

Надо ли говорить, что павильонная съемка людей вскоре мне так обрыдла, что я не мог себе и представить, что когда-нибудь буду этим заниматься еще и в свое свободное время и для себя. Но вот пришла перестройка, Доски почета с уходом из управления страной КПСС прекратились как-то сами собой, и в 1993 г., когда у меня хоть и не своя, но появилась мастерская, я опять принялся за студийный портрет. Правда, и до сих пор не в его классическом варианте. Спустя какое-то время Доски почета на нашем предприятии возродились. Возродились, они как ни странно, после многочисленных поездок нашего директора за рубеж. Сам не видел, но знаю что «Доски почета» существуют на предприятиях Японии и Франции. (Был знаком с французским фотографом, для которого выполнение заказа на Доску почета было основным источником дохода, необходимого для занятий своей, творческой фотографией.)

С фотографиями на документы тоже все было не просто. Первый раз я с этим столкнулся, когда сам фотографировался на билет кандидата в КПСС. Я всегда носил длинные волосы, а тут мне пришлось подстричься. И все равно переснимался два раза. Позже я узнал, что действительно существовали правила — абсолютно в фас, т. е. оба уха должны быть видны, строгий темный костюм, галстук (тоже темный) и светлая рубашка. Мало того, все это печаталось на специальной фотобумаге, выпускаемой Ленинградским заводом «Позитив». Она так и называлась — «партдокументная». Тонкая матовая бу-

мага на хорошо баритованной подложке и с высоким содержанием серебра.

С другими фото на документы было попроще, но и тут государство вовсю защищалось от подделок (шпиономания) с одной стороны, и от возможности дать заработать частному сектору — с другой. Листочек с отпечатками строгих размеров, «на паспорт» например, имел еще впечатанное клеймо делавшего фото ателье. В принципе, в восьмидесятые это уже не было так строго, но никто не хотел рисковать, и мы на заводе, хоть и не имели права, но, конечно же, делали такие фото, пересняв клеймо какого-то ателье и помечая им свои отпечатки.

На Адмиралтейских верфях, и я думаю — это было характерно вообще на судостроительных производствах, существовала традиция создания так называемого «Альбома постройки корабля». У меня есть альбом постройки двух линкоров — «Гангут» и «Полтава», строившихся на верфях перед Первой мировой войной. В течение двух лет фотографировались все технологические этапы постройки этих гигантов. (Между прочим, съемку выполняло фотоателье «К. К. Булла».) И существует множество альбомов постройки разных танкеров, сейнеров, ледоколов (в том числе первого атомного «Ленин») и т. д. На моих глазах эта традиция пресеклась. С восьмидесятых годов ленинградская (и не только) судостроительная промышленность перешла на сугубо военные рельсы. Гражданские суда для СССР заказывались на стапелях «стран народной демократии», а у себя мы стали строить только то, что надо для войны. (Считалось — для обороны.) Все это строительство было окружено такой секретностью, что для того, чтобы произвести какую-либо съемку, приходилось обивать множество порогов и собирать различные подписи и штампы. А в результате то, что ты снял, мог посмотреть лишь человек, обладающий доступом к подобного рода сведениям.

Если и строились какие-то, условно, мирные корабли, то и на них в момент ходовых испытаний устанавли-

валась военная техника, испытывалась, а потом демонтировалась «до лучших (конечно же худших) времен». Был в моей практике такой случай — у нас сдавали первый в мире научно-исследовательский атомный ледокол для Арктики. Корабль вроде бы мирный, и на его выход на ходовые испытания пригласили прессу. Это случалось довольно редко и доходило до смешного — если просмотреть, например, газеты того времени, то можно было увидеть, что при наличии в городе нескольких крупнейших в стране судостроительных заводов, они ничего не строили, так как информации, о том, что они строили, не было никакой. Любили рапортовать к съезду КПСС, или к Пленуму, или к завершению Пятилетки о свершенных трудовых победах. Судостроителям открыто рапортовать было не о чем. А тут — мирный корабль! От ЛенТАСС прислали фотокорреспондента Максима Блохина. Он сделал какие-то портреты, снял какие-то интерьеры, но без фотографии корабля в море его репортаж был бы никому не нужен. А выход в море задерживался. Блохина в море не брали, а он должен был сопровождать ледокол на буксире и где-нибудь на просторе Балтики произвести съемку на приемные документы. Это что-то вроде человеческого паспорта — делается «паспорт» построенного корабля в котором обычно четыре-пять фотографий — вид с носа, с кормы, с правого и левого бортов и общий вид. Вот Блохин и просит меня: «Выручай!». Ладно!

Отснялся я и призадумался — на корабле-то, расхваливаемом как первый в мире и мирный, установлены пушки! И пленки-то мои сразу попадали в категорию «С» («секретно»)! Как быть? Я же обещал! Взял я и напечатал, прежде чем сдать пленки в Первый отдел, отпечаток большого размера. Заретушировал всю военную технику, и переснял эту фотографию. Напечатал новую, уже без пушек, и отнес в ТАСС Блохину. (А он звонил каждый день — напоминал, что у него не принимают материал.) Потом всюду на стендах и в печати публиковался репортаж Блохина об этом событии — сдаче корабля. А потом

и в журналах (в «Огоньке», например), и в открытках, и в книгах, и на почтовой марке — только общий вид корабля в море. И везде — автор Максим Блохин. Вот такой приключился курьез.

...Как всякий фотолюбитель, искал контактов и знакомств с профессиональными фотографами. Но не затем, чтобы чему-то у них учиться, а затем, чтобы раздобыть у них необходимые мне фотоматериалы. Это было время неимоверного тотального дефицита практически любых «товаров народного потребления». Фотопленку, химикаты и прочее приходилось доставать по знакомству или еще как... К тому времени у меня были знакомые — целая династия фотографов Кореньковых. Все они в свое время поработали в ЛАФОКИ. Это была крупнейшая в городе фотолаборатория АН. Старшая, мать двоих сыновей-фотографов, работала заведующей этой лабораторией... Я туда часто заходил, и видел, что там делалось. А делались там фотоспособом довольно значительные тиражи различных дефицитных полузапрещенных и запрещенных книг. Оформлялись заказы от различных кафедр системы АН, якобы, я думаю, для научной работы, и печатались они, и переплетались, и расходились по рукам, восполняя голод на хорошую и нужную литературу. Думаю я тогда не все знал и видел, но свою библиотеку я тогда значительно пополнил.

Уже став профессионалом, первое, что я освоил добровольно и хорошо, это репродуцирование и печать различных необходимых мне книг. Я собрал в переснятом виде довольно приличную библиотеку из дореволюционных книг о Петербурге, печатал для себя и друзей и Цветаеву, и Ахматову, и Булгакова, и еще много чего. Столько времени и сил на это ушло! А сейчас почти все это пылится на полках книжных магазинов. Но «дорога ложка к обеду». Последнее, что я тиражировал фотоспособом, если не ошибаюсь, это «Нерв» Высоцкого. И даже сделал на этом какие-то деньги, хоть обычно за деньги я такие работы не делал. А ведь могли и посадить?

В последнее время, когда нас, фотографов, на заводе стало мало, раз в году я вынужден был замещать своего коллегу, занимающегося съемкой на пропуске. Эта накладываемая на меня епитимья длилась обычно две недели, за которые я снимал «на пропуск» около 800 человек и изготавливал около 4000 фотографий. Так уж мне везло — каждый раз на мою вахту приходился или обмен пропусков, или еще какой катаклизм. А я уже бывал за границей и видел, что повсюду такую работу выполняют автоматы. Мало того, что я весь рабочий день трудился, не поднимая головы, так еще и лишался возможности делать что-либо для себя — не оставалось ни сил, ни времени. Надо ли говорить, как унинительна и неблагодарна была для меня такая работа, работа, с которой успешно справлялись автоматы, работа, не требующая ни ума, ни фантазии, ни уменья.

Надо сказать, что «фотографирование на пропуск» на моем предприятии имеет одну специфическую особенность — человек фотографируется вместе с табличкой, на которой написана его фамилия. Каждый, войдя в помещение, должен набрать на специальную планку фамилию и инициалы. Буквы лежат в специальном шкафчике-кассе. На стене — плакат с инструкцией, как это сделать (четыре строчки). Операция — простейшая! Этот нехитрый тест для доброй половины проходящих людей становится непреодолимой проблемой! Одни краснеют, другие — бледнеют, покрываются потом от невероятного напряжения мысли и в таком совершенно растерзанном виде застывают перед объективом фотоаппарата. Что только они не вытворяют с планкой и буквами! «Мартышка и очки» — один к одному. Очень быстро это перестает забавлять и становится страшно! Конец XX века... Санкт-Петербург... Европа... Каждый второй!

В своем прошлом письме, в самом его финале, я «начал издалека» одну тему но, взглянув на номер страницы, как-то испугался, стушевался и все скомкал. Ведь до сих

пор мне не приходилось писать текстов такого объема. Так что, «начав издалека», я быстренько вынырнул и завершил послание, так и, не рассказав о том, о чем намеревался. А рассказать я хотел и о династии Кореньковых, и о ЛАФОКИ, и о многом другом из того, давнего, времени. В одну воду дважды не войдешь, и теперь для рассказов об этом мне придется искать каких-то иных ассоциаций. Но про одно все же расскажу...

[Моя добрая знакомая]... поработав в ЛАФОКИ лаборантом, перешла работать, уже фотографом, в Ботанический музей. Там у нее была небольшая лаборатория, всего одна комната. Но эта комната, помимо необходимых для печати и съемки аксессуаров, содержала в себе еще и множество шкафов, битком набитых старинными фотопластинками. Все стеклянные, по преимуществу, пластинки хранились прямо в тех коробках, в которых они были когда-то приобретены. Боже мой! Там тогда можно было увидеть фирменный стиль всех производителей фотопластинок рубежа веков!

Архив этот был практически не аннотирован, и, порасспросив кого можно, я узнал, что все это — материалы экспедиций палеоботаников, разъезжавших по всему миру в поисках исчезнувших с лица земли растений. Что знает, где и что лежит, лишь один человек — директор музея, которому в то время (середина 1970-х) было уже за 80 лет. Что он никого к этому архиву не подпускает, и рассматривать и разбирать что-либо в нем никому не разрешает. Но я все же покопался...

Палеоботаники были народом любознательным и, помимо своих, сугубо научных съемок, конечно же, запечатлевали все достопримечательное, что встречалось на их пути. А встречалось им немало. Мне почему-то запомнились кадры, вероятно, уже 20-х годов, на которых сфотографирован момент встречи на аэродроме где-то в Китае прилетевшей туда из Советской России правительственной делегации. Были и какие-то виды неведомых мне городов и поселков, и люди, и какие-то сооружения...

Но сейчас больше всего я вспоминаю не эти кадры, а те, что составляли цель поездок. Палеоботаники брали с виду обыкновенный камень, расслаивали его и там, на сломе, обнаруживали тончайший рельеф — отпечаток древнего растения или насекомого. Это были необыкновенно красивые изображения. Отчетливо рассмотреть и сфотографировать их можно было только специальным образом осветив камень. Нужен был очень жесткий, точечный свет, направленный вскользь, вдоль плоскости камня. Это настолько близко дагерротипу! Ведь и дагерротип — это пластинка с тончайшим изображением, которое надо рассматривать, принаравливаясь к лучам света. К тому же и дагерротипы, и эти каменные изображения уникальны и существуют лишь в одном экземпляре. Какая могла бы быть выставка! Камни (или, что хуже, фотографии с них) с изображением давно исчезнувших растений и насекомых и дагерротипы с изображением давно ушедших людей. Но нет в отечестве ни культуры проведения подобных выставок, ни зрителя-ценителя.

Сегодня вот удалось вынырнуть, не знаю, надолго ли, и спешу записать хоть что-то из размышлений и впечатлений этого ненормального, невыносимого наваждения. За эти дни я уничтожил тысячи (боюсь соврать, но кажется — несколько десятков тысяч) своих фотографий. Я спешу. Это не горячка, но и не трезвый расчет. Мое решение уйти с завода столь нелогично и глупо с обывательской точки зрения, что я боюсь дрогнуть, не выдержать этого напряжения и отыграть всю ситуацию назад. Пока я тверд, я спешу. Каждый лишний день на заводе — пытка! Я уверен, что поступаю правильно, я не хочу сдаваться возрасту и обстоятельствам, но быт, жизнь, плавное, спокойное ее течение, ломали и не таких орлов, как я. Нагляделся! Возможности той, заводской жизни — исчерпаны. Оставаясь там, в комфортной и удобной лаборатории с хоть нищенским, но верным куском хлеба, с налаженным ритмом и бытом, останется одно — ждать старости, пенсии, тихих радостей у телевизора. Может быть, если бы я

раньше научился делать фотографии, создавать образы, я бы уже и пресытился этим и, глядишь, уже мог бы и попочивать на лаврах. Но я еще только-только начал! И потому я спешу.

Произошло то, что и должно было произойти — уволившись с завода и став «свободным художником», я перестал быть свободным. Это прозорливо уловил все тот же Савчук, утверждая, что «...внешнее принуждение режима фабричного труда давало неизвестное западному художнику чувство свободы. Занимая гарантированную социальную нишу, — бесконечно высмеиваемую и жалко оплачиваемую, — советский интеллигент был свободен от арт-рынка, неумолимость и агрессивность которого столь велики, что его первые шаги на отечественной почве приводят к срывам, стрессам, потерям прежнего качества». Замечу лишь, что в моем случае речь идет не об арт-рынке.

В этом, вероятно, нет ничего страшного, рано или поздно это случается со всеми, а у меня тут даже есть некое утешение — того, что я сделал, успел сделать, хватило бы на несколько жизней...

ПИСЬМА

Мои технологии

Валентине Беляевой

Очень часто, люди, рассматривающие мои фотографии, задают один и тот же вопрос: «Как ты это делаешь?» Задают его и профессионалы, и любители, и зрители, никогда не делавшие фотографий самостоятельно. Чаше всего я уклоняюсь от ответа или отделяюсь общими фразами, после чего вопрошающие понятиливо кивают головой — «Скрывает секреты!» Вот как раз сокрытие чего-либо из фотографического ремесла — наименее до-

стоверная версия моей уклончивости. Просто не всегда угадаешь у собеседника уровень подготовки и знаний фотодела, а пускаться в пространные и подробные объяснения чаще всего недосуг. Да и спрашивают, подчас, лишь из любопытства. Тем не менее рано или поздно надо же рассказать, как я это делаю? Вот я и решил рассказать, пока не поздно.

Некоторые применяемые мной технологии очень просты и не требуют ни особых знаний, ни подготовки: и тут уж недоумеваю я — что тут может быть непонятно? К примеру, портрет Юлии Демиденко сделан на мятой фотобумаге. Все почему-то думают, что я использую какую-то особую, специальную фотобумагу. (И ты наверно уже с этим столкнулась?) Ничуть не бывало! Я делаю это сам, с самой обычной фотобумагой. Делается это очень просто: изготовленная обычным, вполне традиционным способом фотография, перед сушкой мнется, так, как это обычно делают с газетным листом, которым собираются протереть вымытые окна. Фотобумага, да и любая другая, размоченная в воде становится эластичной, как тряпочка, и с ней, действуя, конечно, аккуратно, можно проделать подобную манипуляцию, не повредив эмульсионного слоя, на котором находится изображение. Сминать бумагу в комочек, как лепят снежки, можно несколько раз — в зависимости от того, какой пожелаешь получить результат. А пожелать можно степень измятости листа — густоту сетки трещин-кракелюр. Дальше следует сушка. И это тоже операция, к которой можно подойти творчески: в зависимости от способа сушки можно получать фактуру разной степени объемности.

Между прочим, впервые эту операцию («Когда б вы знали, из какого сора...») я проделал из вполне утилитарных, не творческих соображений. Дело было так: мне очень хотелось напечатать в выставочный формат один дорогой мне сюжет. Я его и напечатал. Но негатив, как это нередко бывает, оказался очень грязным.

Это и вообще-то беда — петербургский водопровод в таком состоянии, что уберечь пленки от попадания на



них всевозможной грязи дело неимоверно трудное, требующее таких затрат и усилий, что подчас не хочется вообще промывать негативы. Поскольку печатаю я с так называемым «точечным» источником света, превращающим фотоувеличитель в дефектоскоп, выявляющий все дефекты негатива, в том числе многочисленные частицы всякого мусора, попавшего на него из промывной воды, то мне приходится просиживать долгие часы за ретушью каждого отпечатка, который я намереваюсь обнародовать. И тут чем больше формат отпечатка, тем больше я провожу времени с беличьей кисточкой в руках, заделывая акварелью многочисленные точки и царапины. Достаточно сказать, что на техническую (есть еще так называемая «художественная» ретушь, коей я не занимаюсь) ретушь некоторых отпечатков мне приходится тратить 10–12 часов упорного труда. Ведь всегда хочется сделать так, чтобы никто и не заметил ретуши.

Что делать? Фотография была напечатана на глянцевой бумаге — я взял и измял ее не вынимая из воды, в расчете на то, что после сушки получу поверхность, так прихотливо отражающую свет, что зрителю невозможно будет рассмотреть картинку не меняя точки рассматривания — все время, придется перемещаться, принаравливаясь к бликам. И эта дополнительная для зрителя работа принудит его, увидев-рассмотрев работу в целом, не вглядываться уж слишком пристально в детали. И это удалось! Осталось заретушировать лишь самые крупные дефекты.

Потом уже, оценив красоту как бы кожаной фактуры, я стал применять этот прием чаще, пробуя разные жанры, сюжеты и сорта фотобумаги.

В этой технологии последователей пока не встречал, чего не могу сказать о моих «желтых» фотографиях. В последнее время многие и из «ближних», и из мало знакомых фотографов, все чаще стали применять в своей практике этот, возведенный мной в категорию эстетики, а некогда бывший фотографическим дефектом, браком, прием. Он, даже без моего в том участия, обрел термин:

«вареная фотография». Что, частично, говорит о технологии — для получения желаемого (китаевского) эффекта фотоотпечаток обрабатывается в горячей воде. Я бы до такого термина не додумался, так как изначально я не применял горячую воду, лишь много позже, желая ускорить процесс, я догадался поднять температуру водной ванны. (Да и сейчас я это делаю не всегда.) Но мои нетерпеливые коллеги начали сразу с ускоренного варианта, посему, в их восприятии, термин логичен.

Теория технологии заключается в следующем: при значительном увеличении продолжительности проявления в эмульсии фотобумаги происходит восстановление не только экспонированных, но и неэкспонированных кристаллов галоидного серебра, что приводит к появлению так называемой вуали. Эта вуаль всегда считалась врагом фотографии, и с ней всегда тем или иным способом боролись. Я же, обратив внимание на красоту тона завуалированных фотобумаг, решил поставить ее себе на службу и использовать в творческих целях. Для этого пришлось отработать технологию, позволяющую получать стабильные и надежные результаты. Говоря просто, я допроявляю фотоотпечатки в воде и от продолжительности и некоторых других параметров (температуры, концентрации и степени истощения проявителя, сорта фотобумаги) этого допроявления зависит цветовая насыщенность полученного изображения. Во всем остальном фотобумага обрабатывается по стандартной технологии.

Следует заметить, что разные фотобумаги при такой обработке дают разные оттенки — от бледно-желтого до почти коричневого в светах. При этом на некоторых фотобумагах серые тона приобретают голубоватый оттенок.

В такой технике выполнены несколько петербургских циклов, ряд фотограмм (чаще всего те, что делались на технической, так называемой «рефлексной» фотобумаге, выпускавшейся некогда Ленинградским заводом фотобумаг «Позитив»), ряд портретов, ряд фотографий Афонского, Итальянского и Амстердамского циклов.

Все эти фотографии отличает замена белого тона на желтый разной интенсивности.

Ряд моих работ выполнен на фотобумаге при помощи фотографических растворов и только по этому признаку может быть причислен к фотографиям, не имея по сути с ними ничего общего, так как техника получения изображения лишена каких-либо оптических приспособлений.

Делая эти вещи я использую предварительно засвеченную фотобумагу, которую потом, проделав те или иные манипуляции и трансформации листа, проявляю стандартными фотографическими реактивами. При этом иногда для нанесения растворов я применяю те или иные приспособления (кисть, тампон, пульверизатор и т.п.). Дальнейшая обработка фотобумаги протекает по стандартному процессу. В такой технике выполнены все листы цикла «Фотоки» и ряд работ цикла «Ё».

1999

Заметки о выставках фестиваля «Анатомия современного искусства-2»

Валерию Вальрану

1. «Старая гвардия»

«Лучшая фотографическая выставка в этих стенах». Константин Троицкий, художник, директор галереи «Арт-коллегия».

«Скучно! Хотелось бы повеселей». Андрей Чежин, фотограф.

«Вполне академическая выставка». Вальран, художник, арт-директор фестиваля «Анатомия современного искусства. 2»

Когда мне было предложено подумать...

(Любопытно, если здесь прервать фразу.)

К участию в этой выставке я пригласил фотографов, начавших свой путь в стародавние времена — еще при советской власти. Все они в свое время посещали различные фотолюбительские объединения, все стали профессиональными фотографами, за плечами каждого из них не один десяток выставок различного уровня. То есть — действительно старая гвардия питерской фотографии.

Но я пригласил к участию лишь тех авторов, которые к сегодняшнему дню сохранили свой творческий потенциал и для которых фотография превратилась в *образ жизни*. Перед авторами была поставлена задача — вне какой-либо тематики, вне какого-либо отбора со стороны, принести и представить на обозрение зрителям свои творческие работы, сделанные в последнее время. Работы, которые еще не знакомы питерскому зрителю и которые, по мнению самих авторов, могут продемонстрировать их сегодняшнее творческое лицо.

Для меня как для куратора было принципиально важно не теребить и не подгонять участников, с тем чтобы убедиться, что создание образов, фотоизображений, предназначенных именно для экспонирования в выставочных пространствах, стало для целого ряда петербургских фотографов действительно «образом жизни».

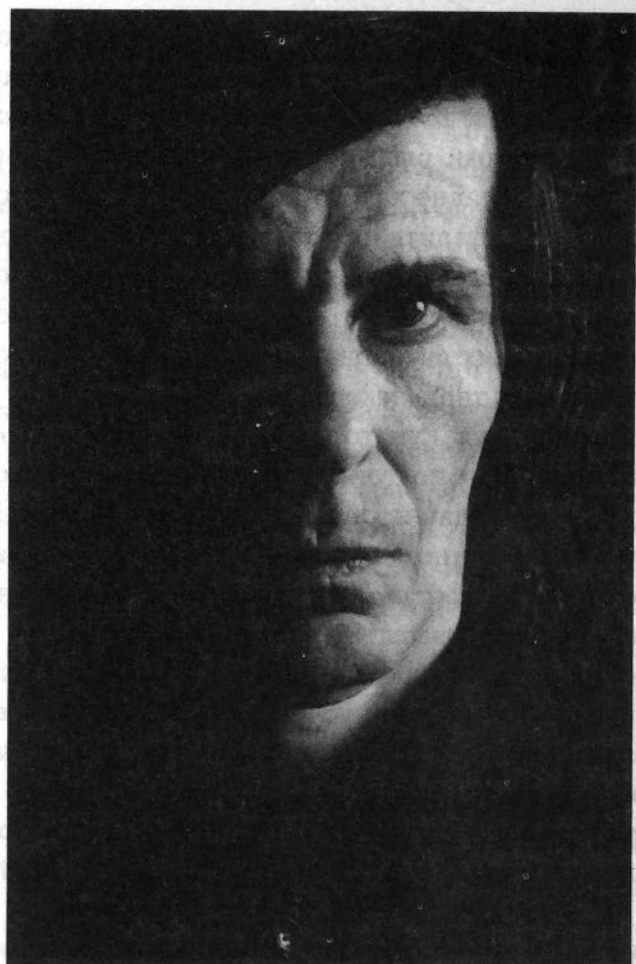
Надо отметить, что фотохудожники были поставлены в непривычно жесткие условия — о выставке, ее концепции и сроках все узнали лишь за три недели до вернисажа.

Тем не менее все оказались готовы представить свои произведения, все сами звонили мне, уточняя какие-то детали.

Отзыв Троицкого, приведенный в эпитафье, говорит о том, что не только фотографы, но и достаточно авангардные живописцы не признают за фотографией право на эксперимент, формальность подходов, абстрактность — предпочитают хотя бы в фотографии видеть наивную чистоту восприятия и передачи Божьего творенья, как оно есть, без изысков и «измов», видят в высоком профессионализме, технологическом мастерстве самодостаточность фотографии. «Я так сделать не умею». А что сделано — дело второе. Это — с одной стороны.

А с другой стороны, я думаю, что у нас еще не нагляделись на настоящую, мастерски сделанную фотографию.

Да и где на нее было наглядеться? Пока все фотографии варились в фотолюбительских объединениях, на их редкие выставки мало кто и ходил, а когда усилиями со-



А Китаев. Портрет художника Вальрана. 1998.

всем небольшой группы энтузиастов фотоискусство удалось ввести в общий контекст петербургского искусства, оказалась на поверхности и заполнила выставочные пространства фотография формальная, концептуальная, актуальная и т. д. Фотография, занятая *производством новых идей*. То есть оказался вырезанным целый пласт от «просто умной» до высокопрофессиональной и высокохудожественной серебряной фотографии, которая для знатока и ценителя — далекое прошлое, а для широких слоев наших зрителей — совершенно невиданное зрелище. Так что — не нагляделись...

Это — зрители.

Но и фотографы — не наделались такой фотографии. Не нафотографировались и не напоказывались. Потому вальрановское — «Вполне академическая выставка».

Самые авангардные в экспозиции — Чежин и Цехомская. Оба давно и успешно работают на западный рынок, оба в курсе новых и новейших веяний в фотографии.

А если вдуматься, то они как раз, вопреки моим ожиданиям, их (ожиданий) не оправдали. Чежин показал новую серию фотографий, только что сделанных в Америке. Но прием (технология) старый, им же уже не раз продемонстрированный. И от того, что на сей раз Штаты, а не Питер, ничего не изменилось. Цехомская также, хоть и показала новые картинки, но технику эту уже не раз демонстрировала.

Так что чежинское «Скучно! Хотелось бы повеселей» — гораздо шире, чем он сам того хотел.

2. «И другие...»

Так как мой вернисаж на философском факультете совпал с открытием выставки молодых фотографов в «Арт-коллегии», я не смог присутствовать ни на ее открытии, ни в кулуарных разговорах и спорах во время ее экспонирования. Уже позже, в момент закрытия фестиваля, на конференции, которая, кстати сказать, прошла провально — явился человек шесть-семь художников «не первого ряда», я с удивлением услышал от К. Троицкого

о его споре с молодыми. Суть спора, если коротко, сводилась к тому, что на Костино утверждение — фотография такое же изобразительное искусство, как и все прочие, его оппоненты утверждали, что, мол, нет, это особое искусство и должно и существовать, и рассматриваться, и оцениваться совершенно отдельно и по другим законам. Такая позиция молодых меня огорчает — она изолирует фотографию. Мы, «старая гвардия», жили в такой изоляции и с трудом преодолели ее в последние годы. Неужели каждое поколение должно начинать все сначала? А еще говорят — школа не нужна!

Шел я на эту конференцию как раз поговорить о перспективах, о том, как мне видится презентация фотографии в следующем подобном фестивале, по своему названию исследующем современное искусство Петербурга. И у меня были заготовлены два тезиса.

Первый касался компьютерной фотографии. Я считаю, что уж если «анатомия», то без этого, нового, искусства, обойтись никак невозможно. Мало того — оно-то и должно быть представлено отдельной выставкой. Как бы ни относиться к творчеству Ольги Табрелутс и ее соратников, без осмысления и презентации этого, несомненно, имеющего большое будущее искусства фестиваль теряет ту высоту, на которую претендует.

Второе мое предложение касалось уже самой серебряной фотографии. И здесь организаторы, сказав «А», введя фотографию в общий контекст изобразительного искусства, должны бы были сказать и «Б» — не выделяя ее в отдельные выставки, а представлять на каждой, в контекст которой попадает творчество того или иного фотографа. И пусть таких фотографов окажется лишь пять-шесть человек, ничего страшного — есть же еще и фотографический фестиваль, на котором фотографы и их работы могут быть представлены большим спектром.

Таким актом, кстати говоря, фестиваль узаконил бы серебряную фотографию как «старое искусство», что, на мой взгляд, было бы и справедливо, и по новаторски.

1999

Образы Афона

Светлане Слугиной

Светлана, отвечаю на Ваши вопросы, извините, если невольно.

Итак. Давайте, все же, начнем разговор, отталкиваясь от конкретной выставки. Выставкой «Образы Афона» завершается ставший уже традиционным фестиваль «Осенний фотомарафон». На этом фестивале за неполный месяц мы увидели очень много самых разных фотографий петербургских и не только петербургских авторов. Большинство из показанных фотографий (выставок) демонстрировали стремление авторов как-то заявить себя, пометить/отличить/застолбить свой стиль, метод, тот или иной технический/технологический прием. То есть декларировалось — «Я и фотография». И это — хорошо. Это находится в зоне фотографической традиции — быть всегда на передовом рубеже технических новшеств, искать и находить свое место в «хороводе искусств» (Валери), отвоевывать право художника на свое индивидуальное видение и восприятие мира.

Действительно, на этой выставке я впервые показываю цветные фотографии. Никакого разрыва с черно-белой фотографией я здесь не вижу. Просто выставка «Образы Афона» продолжает другую фотографическую традицию, если можно так выразиться, повествовательную. Фотография, практически с самого своего рождения, благодаря своей феноменальной коммуникативности, колоссально расширила визуальные знания человечества о населяемой им планете и о самом себе. А здесь, в этой традиции, на первый план выходит не автор, а пространство, о котором он повествует. Автор ответственен лишь за достоверность и полноту той информации, того рассказа, который он ведет. Цветная фотография в этом смысле наименее субъективна и предоставляет информации «первого слоя» много больше, чем черно-белая, которая всегда условна и потому — не объективна. Православная святыня Святая гора Афон



А. Китаев. Афон. Улочка в Карее, столице Афона. 1996.

была начисто стерта из памяти нескольких поколений россиян, и я ощутил в себе нечто вроде гражданского долга восстановить эту память.

Эта уже девятая выставка, которой я рассказываю про Святую гору. Этот уникальный уголок планеты так неисчерпаем, что каждый раз я вынужден искать какие-то решения, какие-то ходы, которые позволили бы мне рассказать об этом месте более или менее связно и исчерпывающе в рамках предложенного пространства и времени. Поэтому я каждый раз делаю локальные выставки, «step by step» приближаясь к выставке глобальной, глобальной — в масштабе Афона. В масштабе Афона, который в моем восприятии — малая модель мира и мироздания. На этой выставке я представляю три визуальных ряда, три образа Афона: черно-белые портреты насельников Святой горы, черно-белые и тонированные пейзажи и, наконец, цветные фотографии интерьеров святогорских монастырей, скитов, келий.

Я двадцать восемь лет проработал рабочим на заводах. Из них двадцать — фотографом. (На заводе фотограф — рабочая специальность. Я был фотографом 6-го разряда рабочей тарифной сетки.) Так вот, на заводе есть такое понятие — «многостаночник», т. е. человек, владеющий несколькими рабочими специальностями. В фотографии я такой вот «многостаночник». В нескольких фотографических жанрах мне удалось сделать фотографии, за которые мне не стыдно. Афон — это такое пространство, которое для рассказа о нем требует от меня всех моих фотографических умений. И потому для меня как для фотографа это — Мекка. Или Клондайк. Или «Болдинская осень», если угодно.

Афон был, есть и всегда будет местом духовного поиска и поиска духовности православных людей. Если Вы меня спросите, нашел ли я там, то, что искал, то я отвечу: «Да».

1999

Наталье Краевской

Ты любишь виски? Мой друг, замечательный музыкант, виолончелист и композитор Витя Соболенко, утверждает, что виски — самый творческий напиток. Он виски распробовал в Америке. Я же от этого напитка все время нос воротил — самогон, мол! Но в конце концов... оценил. И вот позавчера, вчера, сегодня — навязчивая идея: хочу виски! Зайду в магазин, гляну на ценники: и — трезвею. Поймал себя на том, что дело не в тех цифрах, что на ценниках виски, а в тех, что на соседних, на многочисленных водочных. На них цифры на порядок ниже. А градусы — те же! Так и не поборол в себе крестьянско-пролетарских атавизмов! И вот сегодня, уже к полудню — чудо! Забаррикадировался я в мастерской и печатаю потихоньку фотки. Вдруг слышу — кто-то в дверь скребется! Открываю — Алла! Алла Сергейко, актриса из Киева! В Питере — проездом. Из Югославии, с кинофестиваля, домой. И везет... мне... в презент!.. бутылку отличного виски! А знакомы-то мы едва, едва... В начале года, когда мое финансовое положение было, мягко говоря, зыбко, я ввязался в работу для кино. Я не знаток и даже не почитатель кино, плохо знаю и его прошлое, и его настоящее и потому, когда в мою мастерскую пришел некий режиссер и стал соблазнять работой на его фильме, я как-то затаковал и имел твердое намерение отбиться. Но! И горы золотые стали обещать (наврали!) и, самое главное, на что и купили — главный герой-то фотограф-художник! Германия. 30-е годы. И я должен был за него создать те фотографии, что войдут в ткань фильма. Интересно! Да и актерские пробы делал в своей студии — тоже интересно! А потом — вся эта рутина кинопроизводства... Ну и... Все проклял! А режиссер оказался очень даже известным, правда, не в широком прокате, а в узких кругах киноманов. И фильм этот — явный призер (помяни мое слово!) грядущих фестивалей. Зимой будет готов. «Темная ночь». Режиссер Олег Ковалов. Как говорится, «следите

за прессой». Фильм весь насыщен фотографиями моей работы. Но самое главное, благодаря этой работе, я познакомился с совершенно замечательными людьми. Вот один (одна) из таких людей — Алла Сергейко, исполнительница одной из главных ролей. Так что я вдохновлен и... пишу тебе письмо.

«Сплошные среды» представить себе не могу, но вот посылаю тебе одну бумажку... В ноябре прошлого года, совершенно ошалев от происходящего, я сел и сам для себя составил некий отчет о прожитом в октябре. Вот его-то я тебе и посылаю, благо, он уцелел в компьютере.

В этом документе ты увидишь две выставки, состоявшиеся в музее-квартире Достоевского. Занимаясь организацией этих выставок, я полной мерой хлебнул той горечи от общения с российскими партнерами, о которой пишешь ты. Расскажу, как все это было. Только, если позволишь, начну издавека.

В 1998 г., по приглашению моего давнего друга, Михаила Талалая, я совершил небольшое путешествие по Италии. Прилетел в Рим, затем добрался до Флоренции, где он живет, потом, мы уже вместе, стали продвигаться вверх по «голенищу», забираясь все севернее и севернее, пока не добрались до немецкоговорящего Южного Тироля.

С Мишей я знаком очень давно. Ныне на его визитках значится «историк», а в его кармане лежит удостоверение французского журналиста. Если до вас доходит газета «Русская мысль», издающаяся в Париже (в чем я сомневаюсь), то ты наверняка знаешь эту фамилию — там она встречается часто. (Впрочем, существует интернет-версия газеты, и она доступна повсеместно.) Еще чаще его фамилия встречалась в ленинградской прессе в первые годы перестройки — Миша был активным защитником памятников истории и культуры. Это и пикеты у идущего на снос «Англетера», места гибели Сергея Есенина (который все же снесли), и спасение «Дома Дельвига», и многое, многое другое. Я как раз по газетам и следил

за его деятельностью. Когда же, в 1987 (?) мы с ним познакомились, он уже был экспертом созданного Д. С. Лихачевым Фонда Культуры. В те годы в эту организацию лихачевского призыва сходились со всего тогда еще Ленинграда невостробованные интеллектуалы, художники, литераторы, историки и т. д. Впрочем, историю этой структуры писать не мне.

Мы с Талалаем задумали в те годы целый ряд книг, связанных с культурой и архитектурой города. Кое-что удалось реализовать и издать. А потом, как ты знаешь, в стране началась такая экономическая неразбериха, что стало невозможно что-либо делать и предпринимать. Между тем Михаил, работая в Фонде, обрел и международные связи. И стал путешествовать по миру. Сначала как представитель Фонда Культуры, а потом, когда это стало возможным, он уволился со всех постов и стал ездить по странам Запада как свободный человек. В одном из таких путешествий он и повстречал свою Niki, гречанку, живущую во Флоренции. Там и осел. После значительного перерыва, в 1996 г. мы с ним встретились в Салониках (предварительно списавшись) и отправились на Святую Гору. (Между прочим, это была моя первая заграничная поездка. В 43 года!) На другой год мы повторили паломничество. Ну и...

Об Афоне, пожалуй, в другой раз, а то я уж слишком ухожу в сторону.

Вернемся в Италию. Я ехал туда в каком-то раздрыганном состоянии, не имея никаких творческих или иных планов. Поселился во Флоренции и отдался Мише, фотографируя все, что могло ему понадобиться в качестве иллюстраций к его многочисленным исследованиям и публикациям. А фотографировать было что. Жили мы на улице Святого Николая. Прямо напротив нашей парадной, через улицу, дверь со скромной табличкой на домофоне — «Тарковский». Если, выйдя из дома пойти направо — церковь, место молитв Демидова, и чуть дальше — гимназия, построенная его попечением. Рядом, на набережной Арно — и демидовский

дворец и, какой-то нелепый, памятник ему. Если пойти по улице налево, попадаешь как раз в те кварталы, где жил и писал Достоевский. Это я про «русские места». Итальянские же красоты и достопримечательности описаны и без меня предостаточно. Но вот беда! Ни те, ни другие красоты меня не вдохновляли. Полубовавшись час-два знаменитыми собраниями знаменитых музеев в окружении толп орущих и жующих тинэйджеров всего мира, я предпочитал устроиться на диване в уютной квартире четы Koniorodos (фамилия Мишиной жены. Она — из знаменитого рода греческих виноделов. Может быть, ты встречала бутылки с такой этикеткой), читая в томе «Невского архива» мемуары о довоенном Ленинграде известного нашего искусствоведа Михаила Германа.

О том, какие последствия имело это чтение, я расскажу тебе позже. Это целая история! Сейчас в Петербурге осень, мне нездоровится, и, вспоминая солнечную Италию, я с трудом удерживаю себя в каких-то рамках. Да и виски играет свою роль. Множество реминисценций и ассоциаций всплывает, увязывая встречи, впечатления, знания, обретенные в этой поездке, с предшествующим и последовавшим... начинаешь как-то вдруг понимать, что из чего произошло и во что вылилось... и все это хочется немедленно додумать, довоспоминать... дорассказать... Все время жму на тормоза! А что это за езда?

Талалай-таки согнал меня с дивана, и мы отправились на север, взяв по пути интервью у нашего знаменитого театрального режиссера Льва Додина, осуществлявшего постановку во флорентийском театре, потрогав уклонившуюся Пизанскую башню, вымокнув под сорокачасовым дождем в Специи, посмотрев выставку мраморной скульптуры из собрания Эрмитажа в городке Масса, что рядом с Коррарой (местные мраморотесы и высекали всю эту скульптуру), пока не добрались до Больцано. Вот тут, в Доломитовых Альпах, я наконец вдохновился, восхищенный видами гор и альпийских лугов, долиной реки Адидже, вдоль которой мы проехали еще северней, до

Мерано, и принялся фотографировать, что называется, «для души».

Но привели нас в эти места не столько восхитительные виды, сколько приглашение замечательной итальянки Бьянки Цоггелер. Которая, впрочем, по рождению наполовину русская и, благодаря этому обстоятельству, любящая русскую культуру и язык. Ее инициативой в 1991 г. здесь была организована ассоциация «Русь», призывавшая в свои ряды всех почитателей русской и вообще славянской культуры. Здесь, в Южном Тироле, оказалось немало мест, связанных с Россией и русскими. На этот раз Мишу Талалая и присоединившегося к нему твоего покорного слугу интересовали две разыгравшиеся в этих краях истории. Одна из них — история возникновения, процветания и последующего затухания в Мерано целой колонии русских. За год до моего приезда ассоциацией была издана солидная книга-альбом на эту тему. Посему — не буду углубляться в подробности. Скажу лишь, что с XIX века в возникший здесь санаторий стали приезжать малоимущие и изрядно больные россияне. Их привлекал целебный климат и толика надежды излечиться от туберкулеза. Увы, надежды оправдывались не всегда, и меранское кладбище полнится русскими могилами.

Другая история связана с тем, что именно Больцано (точнее — местечко Грийес, слившееся с Больцано) стало местом упокоения Л. Ф. Достоевской, дочери и библиографа своего знаменитого отца. В Италии ее почитают как русскую писательницу. Сюда, в частную клинику, она приехала лечиться, здесь и отдала Богу душу. И Миша, и Бьянка, их друзья и соратники буквально по крохам собрали/размотали всю историю пребывания и похорон в этой земле Любы Достоевской. А я фотографировал все, что ее помнит. Материалов, добытых на месте, было не так уж много для серьезного проекта, и нам пришла в голову идея создать выставку совместно с музеем Ф. М. Достоевского в Санкт-Петербурге. Таким образом, и российской и итальянской стороне предоставлялась возможность с максимальной полно-



А. Китаев. Флоренция. Вид на Тоскану. 1997.

той проследить жизненный путь этой достойной дамы. Вернувшись в Питер, я отправился в музей (в котором уже делал немало выставок и был желанным гостем) и принялся вести переговоры об этом проекте. И все дружно закивали головами, поддерживая... Ну, мало-помалу движем дело, готовим все, что нужно. И потихоньку начинается — страховку, да еще одной из самых крутых страховых фирм, должна произвести итальянская сторона... Оплатить командировку в Италию двум сотрудникам музея, должна итальянская сторона... «А вот у нас нет денег на покупку рам и паспарту, не найдет ли итальянская сторона...» «А хорошо бы каталог со статьями наших научных сотрудников, не может ли итальянская сторона...» И т. д. и т. п. Да что тут рассказывать! Все же кое-как удалось совместить амбиции россиян и материальные возможности итальянских почитателей русской культуры. Путем компромиссов, конечно. Не сделавших, между тем, ни выставку в Италии, ни выставку в Санкт-Петербурге достойней и представительней, чем могла бы она быть.

Да нет! Музейщики наши не хищники вовсе, хорошие все люди! Да вот своей же страной поставлены в скотские условия. И уже ни чести, ни гордости. Все уже 15 лет «выживают», «несмотря на трудности». Как будто в запасе еще одна жизнь! Меня все подмывает спросить — а жить-то когда будете?

Что-то я раскипятился.

Что же до истории с чтением мемуаров на флорентийском диване, то вот она.

Ровно через год, в Петербурге, на одной из party, в честь дня рождения одной, как сейчас говорят, «новой русской», среди приглашенных я увидел М. Ю. Германа с дамой. Вечеринка проходила (можешь ли себе представить?) на легендарном крейсере «Аврора», в офицерской кают-компании, превращенной в ресторан. Германа я давно знал в лицо — он неперенный оратор на многих петербургских вернисажах. Но представлены мы не были. Но тут, на палубе «Авроры», куда мы вышли по-

курить и где вздрогнули от внезапного (сюрприз!) фейерверка в честь виновницы торжества, мы как-то быстро нашли глазами друг друга. Видно на моем лице, так же как и на его, отразилось некоторое недоумение и смещение от происходящего — слишком хорошо мы помнили, что это за корабль и что с ним связано. Мы разговорились... И я, среди прочего, рассказал ему, как и где читал его мемуары. Ну, мемуарист совершенно сомлел, растаял и полюбил меня как родного. «Уважил старика!»

Мы изредка перезванивались. И вот, спустя еще год, некое издательство решило выпустить расширенные и дополненные мемуары Германа отдельной книгой. А он, в свою очередь, заявил в издательстве, что в книгу должен войти его портрет исключительно моей работы. Приятно! Да и портрет — удался! И я наслушался по этому поводу комплиментов от дамы сердца Михаила Юрьевича. А она — научный сотрудник того самого музея Достоевского. А я на этот раз собираюсь в Лондон. Вот она и дала мне список лондонских адресов Достоевского. На всякий случай. Уже перед самым моим отлетом звонит и говорит, что о моей поездке и о данном мне списке узнало музейное начальство. Узнало, и встревожилось, и возмутилось... Мы еще с ней посмеялись — как это мы не спросили у музейного начальства разрешения на фотографирование в Лондоне мест, связанных с великим писателем! И лишь в самолете до меня дошло — они заволновались, что с выставкой в Англию могут поехать не они, а ...

Ну и разговорился я сегодня! Прости! Да уж больно удобный ты для меня собеседник — 20 лет жизни, о которой многое всем рядом находящимся так или иначе что-то известно. Хоть и фрагментарно, но поступательно во времени. А тебе есть возможность рассказывать, делая скачки из одного года в другой. Рассказывать, связывая воедино подчас незаметные вблизи перипетии жизни.

Надеюсь, что и ты дашь мне шанс почитать. Чтобы не вызвать в тебе брезгливости моей односторонней болтовней.

2000

Привет, Наташа!

Надеюсь, дожди ваши прошли... Я вернулся из Италии привезя с собой в Питер солнечную погоду. Знаю — надолго этого не хватит, но пока, вместе с земляками, блаженствую. Что, конечно же, не способствует движению дел...

Их и вправду немало, но возвращаешься обычно дольше, чем уезжаешь — это не зависит от самолета, и включиться в их делание сразу по приезде не удастся. Не удастся, если для тебя поездки еще остались приключением, не стали обыденностью. Не удастся, так как перенесясь в новую среду, напрочь забываешь о казавшихся дома столь важными и нужными суетах и заботах и отдаешься новому пространству, открываешься новым знаниям, ощущениям, впечатлениям и т. д. Ну а вернувшись, хоть и радуешься дому, но мыслями все еще там, все еще в тебе звуки и запахи иной земли, свет иного солнца, глаза иных лиц... и не хочется расставаться с этим подольше, хочется дочувствовать, доощущать, додумать... И бережешь в себе эти ускользающие, но пока еще яркие и выпуклые, ощущения иного пространства, и бережешься по мере возможности от заныривания в дела домашние — они-то никуда не денутся, а вернуться туда, откуда приехал, уже невозможно. А у меня еще каждый раз, пока пленки не проявлены, паника: а может, все то — сон? Вчера, наконец-то, проявил пленки. 32 штуки. Не сон — было!

Вчера, наконец, проявил пленки, еду из мастерской домой и думаю: как хорошо — теперь могу не спеша написать Наташе обстоятельное письмо — отчет о поездке. Что-то давно от нее ничего нет. Включаю комп и — на тебе, письмо! Мистика?..

Нынешняя моя итальянская поездка своего рода юбилейная — десятый выезд за рубеж. И самый длительный — три недели. Я, наверное, счастливый человек — ни в одной из этих поездок я не был туристом. Туристом, которого водят по строго отведенным тропам и которо-

му всовывают в глаза и уши строго дозированную, отобранную, адаптированную и стандартизированную, информацию. Информацию, по крайней мере, вербальную составляющую которой, можно получить и не выходя из дома. Нигде не был туристом, но каждый раз — путешественником. Путешественником, имевшим счастье идти куда душе угодно и смотреть то, что взгляду любо. Но каждый раз, конечно же, ценой некоторых обязательств. Впрочем, вполне согласующихся с собственными интересами.

Отошла в прошлое борьба за визу, которая теперь воспринимается как досадное недоразумение. Есть в нашем итальянском консульстве некий господин Ренцо Олива — начальник визового отдела и он же — атташе по культуре (!). Слывет он в Питере маньяком, отказывающим россиянам в визе по любому пустячному поводу. Но я этого всего не знал. И когда после подачи документов вдруг начались какие-то вопросы ко мне, я не очень беспокоился и отвечал довольно небрежно. Но, на всякий случай, попросил пригласивших меня итальянских друзей позвонить в консульство и объяснить, куда и зачем я еду. Что они и сделали. Каково же было мое удивление, когда на другой день в консульстве мне вернули паспорт со штампом, обозначающим, что во въезде в Италию мне отказано. В тот же вечер по телевизору я увидел репортаж об открытии выставки Ренцо Олива в одной из наших галерей. Он еще и художник! Так я узнал, как выглядит мой недоброжелатель. Ну конечно, в Италии все друзья пришли в движение к факсам, телефонам... а я для себя решил — рано или поздно мы с Оливой встретимся — в одном кругу вращаемся, и я ему не спущу... И вот, на тебе! — через пару дней иду на презентацию новой газеты с идиотским названием «Империя искусств» и опознаю в одном из приглашенных г. Оливу. Мало того, меня начинают ему представлять как... ну, это — стыдно о себе... я делаю демарш и прилюдно срамлю дипломата... Он что-то растерянно бормочет... В общем, на следующий день в моем паспорте стояла виза, наклеенная

поверх черной метки. Остается добавить, что формальным поводом отказа в визе послужило обвинение в том, что в прошлую поездку я не жил в забронированной для меня гостинице (!).

И вот — я в Италии!

На этот раз Италия началась с севера, с Тирольских Альп, мест мне уже вполне знакомых: Больцано, Мера-но... Я ехал открывать свою персональную выставку в столице автономного Южного Тироля, официально по-итальянски называющегося «Alto Adige» («Верховье Адидже»), в Больцано, в единственной в этих краях фотогалерее «Фотофорум». Выставка была инициирована ассоциацией «Русь» и ее бессменным мотором Бианкой Марабини Цоггелер. О Бианке я тебе уже как-то писал. Но вернисаж сей — не цель, а лишь инструмент для нынешнего путешествия: мне оплачивали проезд и три дня проживания в стране...

Начался мой вояж в стремительном темпе и не без приключений. Я прилетал в Милан в воскресенье вечером, во вторник — открытие выставки. Перемещение Пулково — миланский аэропорт — миланский вокзал — поезд до Вероны, где встреча с Мишей Талалаем, другом моим и спутником во многих путешествиях, — пересадка и поезд до Больцано — поселение в гостиницу и, наконец, — званый вечер по случаю моего приезда у Бианки — все это было просчитано по минутам. Но жизнь вмешалась! В самолете спутницы-челночницы (знаешь, кто это такие?) напоили меня виски. Соседки начали праздновать свой полет еще над Петербургом, посреди рейса надоели друг другу и потянулись общаться... Это была моя первая ошибка, спровоцировавшая, в этот день целую их, ошибок, цепочку. Как вышел из самолета и сел в автобус — не помню. Лишь — проблесками. Так, проблеск: в обменнике мне всучили вместо обычной телефонной карты за 5000 лир, карточку международного путешественника стоимостью в 30 тысяч, которую невозможно засунуть ни в один таксофон, а нужно набирать десятки цифр, после которых еще надо общать-

ся с барышней-телефонисткой на избранном тобой при помощи цифр языке. А русский в сервис, конечно же, не входит. Пришлось покупать еще одну, обычную. Немного пришел в себя на миланском железнодорожном вокзале, подстегнутый Мишиным, по телефону — «Будь осторожен — воруют! Целые шайки!» Что, впрочем, не помогло мне вовремя найти и нужную кассу, и нужный поезд. Напомню — мой единственный язык — русский, а единственная выученная в дорогу итальянская фраза — *un biglietto per Bolzano*. Пропустив все удобные, я сел почти в первый попавшийся поезд в нужном направлении и проснулся уже в Вероне, в объятиях истомившегося многочасовым ожиданием Талалая. (А как обидно «...В Вероне, где встречаются нас события...» оказаться лишь проездом!) Друг мой посмотрел билет, по которому я ехал и, выяснилось, что с самым дешевым билетом я ехал в самом дорогом поезде. Как меня не оштрафовали? В Больцано рафинированное общество, собранное Бианкой, едва дождалось нас, сидя по местным обычаям до неприличия поздно, за столом.

В итальянском языке отсутствует слово «похмелье» — за отсутствием такого понятия. В чужой монастырь со своим уставом не ходят, и пришлось соответствовать местным обычаям. Правда, немного выручил Forst — пиво, сваренное тирольцами. А в Италии только они и умеют варить пиво, все остальное итальянское пиво — дрянь! На утро мы сделали бросок в пригород, где надо было сделать фотографии для иллюстрации Мишиных исторических исследований и находок. Потом, проверив, как развешивают в галерее мои фотки, уехали в Мерано — там надо было сфотографировать и дом, в котором некогда жил Кандинский, и дом, в котором жила Любовь Достоевская; там — друзья: семья эмигрантов, едва ли не единственных русских в этих краях, Андрея и Ирины Прусов с двумя дочками. Андрей и Ирина уже вполне говорят по-итальянски но коренное население этой провинции немецкоговорящее, дочери быстро освоили немецкий и когда желают что-то обсудить между со-

бой — говорят по-немецки. Чем приводят в немалое раздражение родителей, не имеющих, таким образом, доступа в их детский мир. Оттуда, из Мерано, живописнейшей дорогой, прямо в галерею, на мой вернисаж... Два зала. В одном — Петербург, в другом — Южный Тироль. «Между Невой и Адидже» — так называли выставку устроители. Тут — все привычно: речи, фуршет, комплименты... потом — ресторан, славящийся местной кухней... Из ресторана, почти сразу — поезд в 1 час ночи, а жизнь, в том числе ресторанная, здесь замирает в 22, — на вокзал, на Euro Star во Флоренцию, где рано утром нас с Мишей ждал автомобиль со спутниками, снаряженный для поездки на юг страны, к Неаполитанскому заливу...

Одним словом — в себя я пришел лишь на Прочида, маленьком вулканического происхождения островке в Неаполитанском заливе, с одного берега которого открывается прекрасный вид на Везувий, с другого — на живописный остров Иския, где не раз бывал Иосиф Бродский, приезжая к обожаемому им здешнему обитателю поэту Одну, а с третьего берега — вид на холеный и изнасилованный туристами остров Капри. Этот Капри у большинства россиян стойко ассоциируется с именами Ленина и Горького, навязшими в зубах с раннего детства и, быть может оттого, не вызывает никакого желания побывать на нем. По крайней мере — у меня это так. Иное дело — Прочида! Именно Прочида и являлась истинной и самой лакомой частью путешествия. И Прочида лакова не только иноземцам вроде меня — многие итальянцы стремятся, вынашивают планы побывать тут. Они, итальянцы, испытывают к этому острову чувства, очень сходные с теми, что испытываем мы к Валааму или Соловкам. Но — не к Кижам! Что же тут, на этом острове, хорошего — спросишь ты? Попробую объяснить...

Миша Талалай сумел внедриться на остров, узнав, что местные патриоты основали здесь колледж переводчиков. Институтция эта, по замыслу аборигенов, призвана прославить Прочиду. Сюда со всего мира приглашают переводчиков, предоставляют им на месяц прекрасную

квартиру с полным жизнеобеспечением, да еще и приплачивают, чтоб отрицательных эмоций не имели... Таких квартир — всего две, но многие, полюбив остров и островитян, остаются еще на месяц-другой, снимая, уже за свой счет, квартиры у гостеприимных прочидан. Миша, побывав в этом чудесном месте впервые года два назад, сразу же стал заманивать туда и меня. Но, увы, я не в той «весовой категории», чтобы предпринимать такие путешествия за свой счет. Да и что там может быть уж такого в Италии? — думал я. Но друг мой настырен. А уж когда прошлой осенью он прислал мне открытку с изображением типового прочиданского дома, мне и самому стало невтерпёж. К тому времени уже вызрела ситуация с выставкой, и начал вырисовываться другой, римский проект. О котором — позже.

Должен признаться, что с Прочидой, как и с Афоном, мне повезло. Дело тут вот в чем. В 1997 г. в Салониках, бывших в тот год Культурной столицей Европы, к всеобщей скоропалительной радости, прошла огромная выставка «Сокровища Афона». Впервые из святогорских монастырей были вывезены в мир древнейшие иконы, рукописи, книги, сокровища ризниц, монашеская утварь... Выставка пользовалась огромным успехом. И жадный до новых развлечений мир принялся хавать Афон... И монахи, под натиском «благ цивилизации», дрогнули. Монастыри, практически не знавшие раньше не только бензина и телефона, но и электричества; монастыри, ведшие натуральное хозяйство с применением лишь мускульной энергии и сохранившие благодаря этому почти до конца XX в. свой полуостров в первозданной чистоте (в смысле экологии, о другом — не говорю), теперь принялись наверстывать упущенное... Бульдозеры, радиофицированные такси, мобильники у монахов, компьютеры, горячая вода... и т. д. и т. п. Побывавший недавно на Святой горе ботаник из Москвы сначала пришел в восторг — на Горе полным полно реликтовых растений, а потом — в ужас, когда увидел, как мощно вламывается в это пространство пресловутый

«технический прогресс». Ну а о духовной составляющей здешней жизни — не мне судить. Но я застал, по счастью, правда, самым краешком, еще тот Афон, побывав на горе до того.

И вот — Прочида! Нет, Прочида никогда не сопротивлялась бытовым благам цивилизации — все здесь автоматизировано и механизировано, все соответствует европейским стандартам. Даже, на мой взгляд, слишком. Я пересекал этот остров в самом длинном его измерении из конца в конец, минут за сорок пять. Но прогрессивные островитяне не желают ходить пешком даже такие расстояния и гоняют по двум дюжинам улиц, имеющим лишь одно направление движения — ни обогнать, ни разъехаться здесь невозможно, — на автомобилях. Гоняют, создавая для немногочисленных гостей, вроде меня, страшные неудобства, ибо мы принуждены вжиматься в стены, дабы пропустить механизированные кавалькады аборигенов. И тем не менее в жителях сохранилось еще очень много настоящего, природного, соразмерного ей. Это, например, и своеобразная архитектура, и садоводство, и главное занятие островитян — рыболовство. И, соответственно, праздники. Праздники не напоказ, как в других местах Италии, а для себя, для самоидентификации. В этом году — редкий случай — православная Пасха совпала с католической. Я был на острове как раз в пасхальную неделю, когда все население острова празднует это событие так, как заповедано поколениями предков. И это, похоже, последний уголок в Италии, не подпавший еще под угоду валюте и не превративший свои традиции в шоу для чужих глаз. Во Флоренции, например, уже давно отдавшейся на милость заезжим в изобилии туристам, в прошлом году можно было прочесть такое объявление: «В связи с плохой погодой, Страстная пятница (тот день, когда происходит крестный ход) переносится на Светлое воскресенье». Каково?

У меня сейчас нет сил описать словами, да и не сумею — в визуальном изображении я все же сильнее, — этот многодневный праздник. А я имел даже официаль-

ную, от «Братства бирюзовых», основных организаторов праздника, аккредитацию на съемку всего происходящего. Попробую рассказать это как-нибудь в другой раз. Если не сумею рассказать в фотографиях. Но пока, поверь на слово — это было восхитительно!

А вот сумею ли передать в фотографиях горечь от предчувствия, что Прочида пребывает в состоянии накануне захвата турбизнесом, не знаю. Да и не хочу! Слава Богу, мне довелось кое-что увидеть, почувствовать и запечатлеть. Запечатлеть то, что, пожалуй, невозможно будет сделать уже в скором будущем. Очень скоро прочидане, вслед за... несть числа примеров, вслед за кем, поймут, что гораздо легче принимать богатых туристов, сдавать им дома и квартиры, обслуживать и развлекать их, чем, скажем, выходить каждый день в море, чинить разорванные сети, смолить лодки... Чем растить уникальные лимоны, делая из них ароматный и терпкий ликер — легендарный лимончелло... Это уже «висит в воздухе». Тот «типовой прочиданский дом», что я видел на открытке, соблазнившей меня на поездку, реставрируют и ремонтируют, превращая его в фантик от конфетки. На одной из улиц появился асфальт взамен природного, местного базальта... Вижу, вижу все это, но взгляд избирателен и фокусируется лишь на том, что уникально, что грозит быть утраченным и невозполнимым. Конечно, во всем можно найти хорошее, предположив несостоявшееся худшее. Пример такого восприятия дала одна моя приятельница. Я с досадой рассказал ей, что на Прочиде даже такой, как я, не воцерковленный, но все же какими-то генами православный человек, был шокирован, увидев в католической церкви «Братства бирюзовых» жену приора, играющую в карты с сигаретой во рту, в Храме (!), и поглядывающей при этом на экран огромного телевизора. По которому показывали, по случаю Пасхи, очередную слащавую киноверсию про Иисуса... «Но ведь пока еще — не порно!» — ее реакция.

Побывал и поснимал я и на Искии, день провел в Неаполе, порадовавшем меня удивительной открытос-

тью уличной жизни... Прости, все это и многое другое придется оставить за кадром, который на этот раз — чернильный, а не серебряный. Все же мои возможности и умения в экспонировании не фотобумаги, довольно ограничены.

Уже четыре дня, а точнее — четыре ночи, урывками, пишу это письмо. Дни загружены как-то вдруг навалившимися делами, но я умудряюсь еще и печатать фотографии. Пока импульс силен. Вчера напечатал свои прочиданские негативы. Снял сливки. Случай редкий — отснятым доволен. Должен признаться, что печатать фотографии после длительного перерыва — мука. Как и музыкант, творящий музыку, фотограф, творя изображение, должен все время работать, чтобы извлечь верный звук. Подобно, например, виолончелисту, принужденному каждый раз перед исполнением музыки настраивать свой инструмент — на его звучание влияет множество внешних факторов — температура, влажность и т. д., так и нам, фотографам, приходится настраивать все компоненты лаборатории, чтобы извлечь верный тон. И если долго не печатал/не играл — не просто обрести должную форму и получить верное изображение/хорошую музыку.

А после Прочиды меня ждал Рим!

Я хоть и поставил восклицательный знак после этого гордого имени но, должен признаться, никакого особого благоговения от встречи с ним, а тем более от предстоящей мне в нем миссии, не испытывал. И — не испытал. Дело тут, возможно, в том, что петербургскому взгляду Рим, несмотря на накопившиеся за два тысячелетия особенности, представляется довольно понятным и привычным. Он такой же, как Петербург, только проживший на одном месте гораздо дольше, и оттого больше одряхлевший и уставший. Уставший от бесплодных попыток сохранить то, что накопилось за долгую жизнь и при этом все еще жить, приспособливаясь к новым временам и веяниям.

Три года назад я был в Риме чуть больше суток и ничего не понял в нем. Ну а теперь, изрядно походив по его улицам и площадям, до того, что через три дня, посреди дня и посреди улицы у моего ботинка отвалилась подошва, и я вынужден был купить в ближайшем магазине новую обувь. Вместе с новыми, римскими, ботинками я обрел и чувство города. И дальнейшее проживание в нем перестало быть утомительным.

Однако миссия моя... «Зачем же стрелять из пушки по воробьям?» — так отреагировала Гульнара Хайдарова, прекрасный, тонкий человек и философ, когда я рассказал ей, на какую работу в Риме меня сосватали друзья.

Живет в Риме одна примечательная особа — Ванда Гасперович. Ванда преподает русский славистам, водит по городу экскурсии и увлеченно исследует италияно-славянские культурные связи последних столетий. Слывет она и лучшим знатоком «русского Рима». Миша Талалай на эту тему так же много работает. Вот и решили они сделать такую книгу и выставку. И у обоих — знакомый фотограф, твой покорный слуга. Да интересно это все, конечно, но подход-то к теме — краеведческий... Вот — мемориальная доска... вот — дом, где... вот — памятник... а вот в этом кафе... а вот в этом доме, раньше... А на все — неделя. И мне, привыкшему отвечать за каждый снимок, заведомо было ясно, что таких фотографий, чтобы мне как художнику не было за них стыдно, не сделать. Ну, книжка-то ладно, там фотки могут быть и прикладными, а вот выставка... Выставлять что попало я позволить себе не могу! И мне еще предстоит нелегкий разговор с друзьями.

Между тем идея выставки и книги поддержана российским посольством. Поддержана типично по-российски — на словах и без какого-либо материального подкрепления. Единственный вклад наших дипломатов — меня на неделю поселили в пустующем номере на Вилле Абамелек. А проживание в этом райском уголке посреди Рима «стоило мессы»!

Вилла эта представляет собой прекрасный и запущенный (подозреваю, что те, кто числится там садовниками, заняты совсем другой работой) парк с разбросанными тут и там, среди некошенных лугов и одичавших рощ, оригинальной, старой архитектуры постройками. Аллеи полнятся древней скульптурой и ее обломками. Рим и вообще более чем щедро насыщен мраморными осколками других эпох, но здесь, в малолюдном пространстве, они как-то особенно впечатляют. Быть может, оттого, что ты имеешь возможность быть с ними один на один, в окружении только природных звуков — шелеста листвы, неистового гомона многочисленных птиц или шороха дождя. Когда идешь по аллеям виллы, даже не верится, что в двадцати минутах ходу — собор Св. Петра, один из главных магнитов многотысячных толп туристов и пилигримов. Живут тут на Вилле Абамелек, за проходной и забором, работники российского дипломатического корпуса со своими домочадцами. Здесь есть все, что надо для жизни и отдыха, и, думаю, тут, посреди столицы, можно не один год прожить, не встретив ни одного итальянца. У меня был номер в так называемом «домике Гарибальди», и было в номере все, что необходимо путешественнику, и сверх того — три российские программы по телевизору. Живи и работай!

Что я и делал. С некоторой долей досады — «русские места», и с воодушевлением — собственные сюжеты. Посмотрим, что из этого всего выйдет! В любом случае, фотографируя в этой поездке, я заложил потенциальную возможность не одной выставки в Италии. Вопрос — захочу ли я сюда снова...

Приехав из Рима во Флоренцию, я почувствовал себя уже как дома — этот город был исхожен мной вдоль и поперек в прошлом. Но к этому теплему чувству примешалась и тревога — прислушавшись к себе, я понял, что у меня уже не осталось ни сил, ни желания, что-либо еще фотографировать. С трудом чуть ли не заставил себя отснять здесь еще одну пленку. И то — выполняя просьбу сотрудников питерского музея Достоевского сделать

фотографии нескольких флорентийских мест, упоминаемых им в своих текстах.

Знаешь, Наташа, пожалуй, я остановлюсь... Вижу, что мне не удастся рассказать и десятой доли того, что хотелось бы рассказать — многочисленных встреч с людьми, увиденных сценок местной жизни, наблюдений и впечатлений от природы, архитектуры, местных обычаев и пр. и пр. Возможно — еще не время. Да и мои фотографии умеющему смотреть расскажут куда больше, чем я в силах передать словами.

Удачного тебе путешествия.

Надеюсь и ты мне что-нибудь расскажешь из своих впечатлений. Я ведь тоже любопытен. На сем прощаюсь.

2001

Автопортрет

Маше Гурьевой

Привет Мария!

Мне нравятся ваши версии мотиваций автопортрета: — потому что это самый дешевый и несложный способ найти модель для разнообразных экспериментов, — для красоты, — для напоминания себе о себе, — для истории (напоминание другим о себе), — для интереса, — для участия в проектах, посвященных автопортретам.

Когда так методично изложено, воленс-неволенс задумаешься: А какова Ваша причина?

Попробую ответить.

Но начну издалека...

Вы, вероятно, получили информацию из Москвы о выставке в «Фотосоюзе» Бориса Смелова? К информации о выставке приложен текст, в котором прочитывается рука «гениальной русской художницы Жилиной», то бишь вдовы, из которого следует, что Пти-Борис был

самым настоящим фетишистом, влюбленным в фотографические железки и стекла. Худшего и не придумаешь! Конечно, Боря трепетно относился к инструментам, которые в советское время были истинной проблемой для каждого фотодеятеля, в том числе для его саморепрезентации. Но для Бори как, может быть, ни для кого иного из его окружения инструмент был не более чем инструментом. Его коллеги-друзья гнались за обладанием инструмента-донора, инструмента, способного помочь обогнать в заработке конкурентов... Для Бориса инструмент был важен для как можно более точной передачи его индивидуальной светочувствительности к состоянию души питерского интеллигента.

Борис Смелов как никто другой (поверьте моей насмотренности) оставил нам огромный пласт автопортретов. Я давно думаю об этом — почему? Зачем он это делал? Из вашего списка версий, пожалуй, наиболее соответствует самая первая. Правда, не для экспериментов как таковых, а для первой пробы пера, чтобы не попасть врасплох при конкретной работе. Он же был профессионал. Но не только это... Автопортрет — это еще и вопрос самоидентификации, которая — а у Бориса это было больное место — по себе знаю! — никогда, даже в самом дружеском кругу, не совпадает с индетификацией тебя извне.

Могу привести еще один пример интенсивного фотографирования самого себя — Рафаэль Мангутов. К нему сложно применимо слово «был», потому как жив. Но как фотограф — был. Из фотографии ушел. Редкий, скажу вам, случай!

Теперь «о себе, любимом» После того, как я осознал себя фотографом, т. е. человеком, в чьей крови помимо красных и белых телец присутствует немалое число черных и белых светочувствительных галогенидов серебра (в отличие от нынешних алкогольных составляющих моей крови), я столкнулся с тем, что изображение-репрезентация меня в визуальных образах расходится с моим внутренним взглядом-восприятием себя. То есть те фото-

графии, которые ловили меня конкретного и мгновенного во внешней динамике, никак не соответствовали моей внутренней статике. Говоря по-простому, когда я стал достаточно признан, и в социуме потребовались изображения моего облика, я не мог выбрать из немалой к тому времени иконографии ни одной карточки, которая бы удовлетворяла меня передачей не внешнего, а некоего большего. Дальше — больше! Я не буду сейчас отвлекаться на рассказ, через какие тернии нам, питерским фотографам, пришлось проходить путь к звездам — об этом в другой раз — но в один прекрасный момент я сделал автопортрет, за который меня и по сию пору пеняют — «что за глаза!» Скажу сразу — вещь программная. И мне скучно растолковывать, что фотограф (художник) — это прежде всего «глаза»-взгляд. Что я этим автопортретом с, извините, безупречной композицией, создал фотографию-логотип, которая и без всякой литературы «цепляет», запоминается и способного к рефлексии заставляет задуматься. То есть не оставляет равнодушным. А что еще можно желать от PR-изображения?

Теперь про иные автопортреты.

Тут два слоя. Один из них повествует о том пространстве, в котором я сподобился оказаться. Поскольку я сугубый индивидуалист со своим личным восприятием пространства и его репрезентации, то я никому не могу позволить ни «снять» это пространство, ни тем более мое чувственное восприятие его. Отсюда — автопортреты в разных городах и весях, включая комнаты, гостиничные номера и транспорт — все это опорный сигнал для воспроизведения эмоций, или, если угодно — рефлексии на те или иные обстоятельства внешней жизни.

Другой слой — автопортреты, иллюстрирующие (как мне кажется — в художественной форме) те или иные изменения в моей внутренней жизни. К ним, например, относится автопортрет с чемоданами, решенный через внешние приметы. Многолетняя мука проживания в одной комнате с выросшими и уже вполне взрослыми детьми, сменилась новой мукой — обремененностью



А. Китаев. Автопортрет-2003.

долгами при покупке квартиры. «Чемоданное» настроение перемены места жительства — а за этим ох как много эмоций стоит! — выразилось (для памяти) вот в такой картинке.

2005

Бабушки

Солмаз Гусейновой

Привет!

Я уже говорил, что, сознаюсь, несколько неожиданным интересом к моим давним картинкам, да еще — «бабушкам», ты спровоцировала во мне поток воспоминаний о давно фотографически и не только пережитом, и, может быть, потому оставленном втуне. Движимый возникшим импульсом, спешу записать хоть частицу тех ощущений и впечатлений, что руководили мной в 1987–1989 гг. Именно в эти годы, по внутренней потребности, я активно занимался жанровой фотографией. Или, говоря максимишинским языком, снимал «истории». Сделанное в те годы уже давно лежит в моем архиве без движения и без зрителя и ждет своего часа. Быть может, потому, что еще не пришел мой час? Или уже прошел?

В 1925 г. Максимилиан Волошин написал автобиографию, в которой жизнь автора расположилась по правильным семилетним циклам. Кстати, он, поэт и писатель, привлек мое к себе внимание именно фотографиями. Не стану сейчас об этом распространяться, но поверь на слово — Волошин, помимо своих прочих талантов, был еще и классным фотографом. Любителем. Я всегда завидовал таким цельным натурам, как Макс, ибо моя жизнь всегда носила двуличный характер. Внешняя, документально оформленная канва жизни — формальные места работы, социальный статус, семейное положение, те или иные адреса и т. д., никогда не совпадали и не были синхронны этапам внутренней жизни и самоидентифи-

кации. Я всегда жил двойной жизнью, что, несомненно, негативно сказалось на моем характере. Посуди сама: я был рабочим, «передовиком производства», а всю душу и заработанные деньги вкладывал в фотографию. Потом был профессиональным фотографом, а по вечерам делал свою фотографию. И так далее — подобные раздвоения не только в фотографии сопровождали меня постоянно. Вплоть до новейших времен, когда все считают меня фотографом, а 90% своего времени я отдаю истории фотографии. Но, возможно, недостижимое стремление стать монолитным и обусловило вечное недовольство результатом и, как следствие, непрерывное движение вперед, к чему-то, что воплотило бы мои идеалы. А единственным языком, на котором я более или менее научился разговаривать с миром, была фотография. Но понимание этого пришло не сразу.

В 1982 г. я решил прекратить заниматься фотографическим творчеством. В том виде, в каком оно тогда мной и большинством моих коллег-соратников понималось. Как и всегда со мной, это решение долго в колебаниях вызревало, но — и это тоже свойство моей натуры — как только вызрело, прошлое было отрезано. Финальной точкой стала персональная выставка в фотомагазине на Литейном проспекте — это было одно из немногих в Ленинграде мест, где под эгидой фотоклуба ВДК, а в тот год — клуба «Дружба», можно было публично показать свои творческие работы. Выставку эту сопровождал рукотворный плакатик в котором были такие слова: «Все, что мной сделано до сих пор — лишь учеба, подготовка к работе, которая быть может, еще состоится...». Много позже, в пору организации выставки «Фотопостскрип-тум» в Русском музее, ее куратор Дмитрий Виленский, ныне довольно известный художник, признался мне, что эти слова и мои фотографии побудили его заняться творческой фотографией. Так что хоть и задним числом, но могу утверждать, что эстафета уже тогда была передана. К моменту выставки я уже около 10 лет был связан с фотолюбительским движением, из которых последние

четыре года работал профессиональным фотографом на заводе. Имел за плечами десятка полтора выставок и конкурсов разного уровня, да столько же дипломов и грамот за участие в них.

В последовавшие пять лет я даже не смотрел в сторону проходивших в городе выставок, не брал в руки фотографических журналов и не встречался ни с кем из соратников-одноclubников. Ничего не снимал и не печатал, что могло быть похоже на творческую фотографию. Один мой коллега-ученик произнес однажды: «Все, фотограф Китаев умер!» Но даже столь радикальное высказывание ничуть не взволновало меня... Чем же я занимался? Ну, фотография даже как чистое ремесло скучать не даст, а уж как совершенно изумительный инструмент для расширения знаний и тем паче. Особенно если учесть, что жизнь наша в то время протекала в весьма зажатом — как по горизонтали, так и по вертикали времени — государственными границами и цензурными ограничениями пространстве. Занимался самообразованием: история страны и стран, история Петербурга, его архитектуры и искусств и т. д. Много чего мне хотелось узнать, заполняя лакуны полученного стандартного школьного образования. Фотография во всем этом была хорошим помощником, а профессиональная работа на заводе давала обширнейшую практику во всех жанрах и видах фотографических работ. Так что мой «академический отпуск», а тогда я еще не предполагал, что вернусь в творческую фотографию, по сути, явился вторым уровнем фотографического образования. Нечто вроде автоинститута. Если полагать, что постижение фотографии в клубе — это некая средняя школа. «Отпуск» был напрямую связан и с рождением детей — в 1982 родился сын Александр, в 1985 — дочь Ксения.

Меня давно подмывает написать некий мемуар, но я не способен к длительному систематическому труду — очень непросто долго сохранять в себе ту или иную эмоцию, а писать механически не могу. Да и форму для изложения столь разнообразных воспоминаний и рефлексий

найти не просто. Пожалуй, единственная подходящая для меня форма — такие вот письма. Их объем вполне приемлем и для удержания себя в рамках, и в продолжительности писания. И, что для меня особенно важно — не теряется ощущение собеседника-читателя.

Я могу разматывать размышления и воспоминания в ту и другую сторону до бесконечности — много есть что рассказать о жизни в фотографии через собственный опыт и собственное свидетельство, но так можно и не добраться до темы, которая послужила импульсом для сегодняшнего плавания по волнам времени. Посему — к теме.

В 1987 г., на втором году перестройки, я почувствовал непреодолимую тягу к запечатлеванию всего, что волновало душу и занимало мысли. Это было уже нечто новое — не служебный заказ, не съемка ради дополнительного заработка, не писание летописи семьи и даже не фотографирование для участия в каких-либо конкурсах и выставках — как это было в пору клубной жизни.

Формальным поводом послужила некая обида: о моем родном городе не было ни одной книги-альбома, в которой бы главными персонажами были не памятники архитектуры и монументы вождям, а жители города и маргинальная среда обитания. В официальных репрезентациях мы видели один город, а жили в другом. Издательства вменяли фотоаппаратам снимать виды города, лишив его примет времени, т. е. транспорта, вывесок, людей, с их выдающей время манерой одеваться, и т. д. (Словом всего того, что не помешало 100 000-м тиражам книг стать безвременными.) И фотографы охотно включались в эту игру — единожды снятое, например, здание Куйбышевского РК КПСС (бывший дворец князей Белосельских-Белозерских) или, через мост, Дворца Пионеров (бывшего Императорского), да еще если «светописец», улучшив момент, не включил в кадр троллейбусы и авто, которые, хоть и не так резво, как на Западе, но все же меняли свой облик, то такой снимок мог десятилетиями кочевать из издания в издание, снижая издательские за-

траты и принося устойчивые дивиденды автору. Город в фотографиях советского времени выглядит словно декорации между сезонами в провинциальном театре — ветшающие стены стоят, а персонажей нет. И этот антракт уж больно затянулся. Та же театральность таилась и в современных нам архитектурных проектах новостроек — мы видели некую чертежно-разумную нормативную красоту, а перебравшись из ненавистой коммуналки в отдельный квартирный рай, быстро начинали ощущать себя типовой железобетонной балкой, отлитой на ДСК в конце квартала.

Мы все в те годы много читали. И все недоданное нам из прежней литературы, и новую прозу, и публицистику. Вот тебе цитата из тогда прочитанного мной романа А. Житинского «Потерянный дом или Разговоры с милордом», выписанная тогда же в записную книжку: «Но я не знал еще, что это мои герои. Я думал, — так, соседи... не больше. А герои там — на великих стройках, в полях, на заводах. И что же оказалось? Оказалось, что те герои — не мои, чьи-то другие, как это не печально, а эти люди — жалкие, смешные, глупые, мелкие и маленькие — они и есть мои герои, и я никуда не смогу от них убежать».

Вот я и задумал — сделать жанровый альбом о Петербурге (тогда все еще Ленинграде) и о его жителях. Да не в пересчете памятников архитектуры и «Героев труда», а о том конкретном и коротком времени, когда пассионарная (Гумилев) энергия лучшей части его населения находилась в сильной фазе. И, по мере возможности, фиксировать-запоминать, анализировать и... думать, стараясь не расставлять горячих оценок. Ведь у фотографа всегда есть отход — даже если ты не делаешь искусства, ты снимаешь историю. Ты создаешь документ времени, и если этих амбиций тебе достаточно, то уже все тобой сделанное — не зря. Тут — это в скобках — яркий пример Павел Маркин. (Это — между нами!) При всем моем к нему уважении, а в ранние годы (начало 1970-х) моего фотолюбительства и пиетете. Павел сделал крайне мало снимков,

которые бы вошли, я уж не говорю в мировую, но хотя бы в местечковую историю фотоискусства. Это я говорю теперь, спустя десятки лет огромной насмотренности — что и кем было сделано в фотографии за синхронное ему и мне время. То есть да, конечно, хорошая фотка Собчака с Яковлевым. Ну и что? Однако созданная им иконография, несомненно, будет иметь своего потребителя.

Опять, все же, отвлекусь... Как только фотограф (художник) перестает заботиться о форме, он превращается в простого ремесленника и перестает быть художником. Тут я могу, дабы не возникло подозрений, что я такой, мол, умник, сослаться на давно почитаемого мной Поля Валерии. Век назад он сказал: «Форма — это скелет произведения... Все произведения смертны, но те из них, которые имели скелет, живут в этих бранных останках гораздо дольше, чем те, которые состояли только из мягких частей. Произведения больше не трогают, не возбуждают. — Они могут начать вторую жизнь, когда к ним обращаются за советом; и третью, когда к ним обращаются за справкой. Сначала — радость. Затем — техническое пособие. И, наконец, — документ».

К сожалению, в нашей профессии мало кто думает и заботится о своем не техническом, а гуманитарном развитии. Почти все пришли в эту профессию из любви к фотографии, понимаемой как искусство, но мало кто сумел пронести эту любовь сквозь рутину и невзгоды повседневной жизни. Многие, многие всю свою профессиональную жизнь все осваивают и осваивают ремесло, не жалея средств на все новые и новые «железки» и «стекляшки», полагая, что именно обладание (а не владение!) совершенным инструментом обуславливает качество сообщения. Вовсе нет! Девятнадцатый век, когда инструментарий и технологии юной фотографии были еще крайне скудны, с особой наглядностью подтверждает, что успех сопутствовал в подавляющем большинстве художественно образованным натурам. Причем это художественное образование было получено до овладения ими фотографической техники. А подчас, не желая терять

время на доскональное освоение ремесла и «открывать Америку», для удовлетворения своих творческих амбиций, они привлекали в партнеры профессиональных техников и химиков, дабы не заглушить в себе песнь Музы. В двадцатом же веке, особенно в России (от нищеты, конечно), всяк фотограф тратил множество лет, чтобы постичь весь технологический процесс. Осуществляемый, к тому же, преимущественно на дрянных фотоматериалах и дрянной, зачастую «самопальной», аппаратурой. Где уж тут взять время на эстетическое развитие!

Вернемся в город конца 1980-х.

Петербург (тогда, повторюсь, все еще Ленинград) в те годы представлял собой удивительное зрелище, да и я, видимо, созрел. Именно тогда проявился общественный темперамент жителей города для решения как своих насущных житейских проблем, так и проблем страны. (А ведь проблемы нашей страны и по настоящее время понимаются как глобальные!) И крайне любопытно и интересно было проводить время на улице — именно там можно было найти соратников, сообщников, содушников, людей, с кем можно было без страха поговорить, в конце концов. И это было ново! Здесь, на улицах много-страдального города, и в одних и тех же местах вдруг, одновременно и без репрессий встречались и общались диссиденты и «голубые» (российское обозначение гомосексуалистов), «системные» (хиппи) и представители нарождающихся политических партий, художники андеграунда и освобожденные Перестройкой уголовники, бомжи и защитники «Англетера»...

Жил я тогда на улице Партизана Германа, что, замечу, в пору, когда Запад заинтересовался моей персоной и потребовал адрес, приводило к курьезам — дотошные переводчики на немецкий язык не могли перевести название улицы (зачем?) иначе, как «Улица немецкого бандита». Конечно же, это шокировало, в частности, моих немецких поклонников. Мои дни в эти годы выстраивались следующим образом — я же работал фотографом на заводе, а это в той иерархии — рабочая сетка (у меня был

6-й, высший, разряд): вставал в 5.45 утра и, преодолевая пятиэтапный маршрут (пешком-троллейбус-метро-трамвай-пешком), обязан был не позже 7.20 войти в заводскую проходную. И вот я, ни свет ни заря, в любимой и выстроенной своими руками заводской лаборатории. Проявляй, печатай, обрабатывай, ретушируй... куда денешься «с подводной лодки»? (Тут некая игра слов: мой завод — крупнейший строитель атомного подводного флота страны). В 16.30 заканчивался мой официальный рабочий день, и я выходил в город. Заводчане, «отметившись» в пивных ларьках (тогда — на каждом углу), или чем-то покрепче (что тогда не везде), разъезжались по домам, а я, с камерой в руках, шел куда глаза глядят. Куда глядели глаза, я уже сказал. Через какое-то время, вжившись в улицу, душа начинала резонировать и глаза видели то, что и попадало на пленку. И так они засматривались, что видели они до последней электрички метро. Которая, кстати, в те годы, везла тебя домой на час позже, чем то время, с которым мы теперь свыклись. То есть приезжал домой эдак в 1.30. А в 5.45 все сначала... И так — годами. Ох, и выматывался я!

А улицы города тогда были невероятно интересны! Я уже описал, что за разные люди были на «пленере», но тут надо взять в рассуждение то, что все мы были внешне — теперь это кажется невозможным! — выглядящими по одежке почти одинаково. Монохромно. И то сказать, одно название фабрик, одевающих нас, о многом может рассказать — шапки от «Рот-Фронт» (Поди еще купи!), верхняя одежда от «Большевички» или «Володарки», обувь от «Скорохода» или «Красного треугольника», нижнее белье от фабрики «Барабан». Правда, был и «индпошив». Но это — отдельная история. Скажу лишь, что приставка «инд», применительно к ассортименту в магазинах «Ткани», была настолько условна, что... Но оставим это...

Экономика тогда еще не рухнула, и горожане вели заведенный со времен всеобщей занятости ритм жизни. То есть трудоспособное население раненько утром от-

правлялось к своим станкам и столам, где и проводило большую часть дня. И улица в это время принадлежала молодежи и пенсионерам. Но ближе к вечеру! Ближе к вечеру центр города кипел страстями и непривычной еще уличной жизнью. Митинги и манифестации вспыхивали раз за разом. Телевизионные передачи «Открытый микрофон» — вот диво! — вели прямые трансляции прямо с улицы. Один Казанский собор чего стоил! Он привлекал в роще своих колонн, под их коринфскими капителями, сотни людей — от «металлистов» и «панков» до амнистированных новой властью уголовников и религиозных «сектантов». Всюду на тротуарах молодые художники со своими не признаваемыми официальным искусством произведениями (а не с шаржами и карикатурами, как сейчас). Кто понимал — собрал в те годы и за бесценок коллекцию очень недурной и мастерски написанной живописи и графики. А музыканты! Какую искреннюю музыку мы тогда слышали на улице!

Ох, много можно рассказывать о центральных улицах того времени!

Но это — центр. А чуть в сторону — все та же тихая провинциальная жизнь с разоренными дворовыми детскими площадками среди обшарпанных стен и убогие и редкие витрины полупустых магазинов. Здесь еще властвовал Город Великого Ленина. Нам всем тогда казалось, что вот-вот, в одночасье, все преобразится и здесь. Может быть поэтому я так много снимал «уходящую натуру»? Наивный! — полагал, что эта натура уйдет...

Возвращаюсь к тем фотографиям, что так привлекли твое внимание. Итак, ранней весной 1987 г. я «снял с гвоздя» фотоаппарат и вышел на улицу. Воспользуюсь своими записными книжками тех лет. «30.06.87. Сегодня наблюдал и фотографировал интереснейшую сцену. На новом мосту за бывшей Реформаторской церковью (ДК Связи) согбенная старушка кормит голубей. Вся скрюченная временем, с двумя большими сумками в руках. Причем, ей не надо сгибаться — ей уже не выпрямиться. Так вот. Накидала она щедрой рукой голубям крупы,

объяснила им что-то и поволоклась дальше. Я за ней, по другой стороне улицы и впереди. Не успела она пройти и трехсот метров, как голубиная стая, быстренько склевав выданный ей корм, кинулась за бабулей вдогонку. Но до поры до времени хитрые птицы держались довольно высоко, присаживаясь на карнизы и сандрики, и следили за кормилицей. Вдруг, в месте, вероятно, им известном, голуби один за одним стали пикировать к ней и сгруппировались возле бабкиных ног. (А надо сказать, в этом месте старушка приостановилась, прежде чем перейти улицу.) Ей ничего не оставалось, как вновь раскрыть свою сумку и накидать наглым птицам еще крупы. При этом она довольно ласково ворчала на них, о чем-то с ними говорила... Но вот птицы занялись трапезой, и старушка смогла продолжить свой путь.

Прошла она совсем немного, как вдруг из дворовой арки, из-за помоечных бачков, выскочил кот-недопесок. Ну, тут уж без всякой задней мысли — просто разрезвился. И тем не менее старушка остановилась, о чем-то ласково заговорила с этим балбесом (причем он без всякого страха стоял и слушал ее) и что-то кинула собеседнику. Схватив это, котенок скрылся за бачками...

Вот, наконец, бабуля завернула в свой двор. Двор двойной, даже тройной (если не больше). Из второго двора ей навстречу идет пес с хозяином. Надо было видеть, как приветливо и добродушно он поглядывал на бабу! Всем своим телом пес изображал расположение, но — хозяин рядом! Разве можно при хозяине благоволить кому-то? Пришлось ему пройти, извиняясь, мимо...».

Сейчас, глядя на эти фотографии, я могу еще больше вспомнить и рассказать, например, как за перекрестком кормилицу встретила другая стая, а та, с Фонарного моста, не смела пересечь одним им (и ей!) известную границу-ареал. Бабуля принуждена была и этих кормить...

Должен признаться, что в те годы я был здорово пронизан петербургским фольклором, который мне хотелось проиллюстрировать. Есть такая ленинградская легенда, которая повествует о старушке в подзем-

ном переходе через Невский проспект в створе Садовой улицы. Заметь, легенда возникла в советское время! Так вот: некая согбенная старушка в подземном переходе терпеливо стояла с протянутой ладошкой и просила милостыню. В отличие от других нищенок, которые были крайне редки в Ленинграде — милиция гоняла! — эта каждый раз подсчитывала пожертвованные ей копейки. Набрав одной ей известную сумму, она шла в Елисеевский (sic!) магазин и покупала кулечек просяной крупы. После чего, покормив окрестных голубей, возвращалась на свой пост в подземном переходе и вновь протягивала ладошку... Ну мог ли я пройти мимо той, в Фонарном переулке?

Но — не суть! Пойдем дальше по записным книжкам. «03.08.1887. Работая над серией фотографий “У Сайгона”, мне вздумалось посмотреть и поснимать реакцию прохожих на толпящихся и сидящих на подоконниках молодых людей весьма экзотического вида, “системных”, как они себя называли. Я взял и сел на один из подоконников с камерой в руках, снабженной широкоугольником. Приготовился снимать — и... съемка, по крайней мере, задуманная, оказалась сорвана! Я ни минуты не оставался один: сначала ко мне подсел один “системный” и завязался разговор, потом другой... Не успел он уйти, как, приняв меня за завсегдатая, возле остановилась поговорить колоритная старушка. Вероятно в этом-то и магия “Сайгона” — приходит сюда одинокий человек, зная, что тут всегда найдется с кем поговорить-пообщаться и быть доброжелательно выслушанным. Пусть и о пустяках, а не о мыслях и обстоятельствах, угнетающих душу. Такое общение с людьми, которым нет дела до твоего положения в обществе, с людьми, не достающими вопросами кто ты, зачем и почему, помогает обрести равновесие в нашей такой суматошной жизни.

Так вот и бабуля, с прекрасным именем Любовь Ивановна, поделилась со мной своими горестями и печалью, и, возможно, ей стало легче на душе. Нет, она не плакала! Ее рассказ был пронизан какой-то легкой ирони-

ей много пережившего и настрадавшегося человека. Она вдова, и ее единственный сын вот уже 19 лет находился на лечении в сумасшедшем доме. Возвращаясь домой с очередного свидания с чадом, она и проходила мимо "Сайгона". Врачи и на сей раз не посулили ей никаких оптимистических перспектив... Вероятно, Любовь Ивановна за эти годы уже не раз рассказывала свою грустную повесть всем знакомым и соседям, всем надоела, а потребность выговориться, прежде чем вернувшись от сына снова оказаться один на один со своими печальми, принудила ее искать общения в неожиданном месте.

Надо сказать, что старики и старушки, сидящие на лавочках во дворах и скверах, и молодые люди, тусующиеся в парадных, или как эти — у "Сайгона", очень родственны друг другу. И у молодежи и у стариков нет дома. У первых — еще нет — дом родительский, у вторых — уже нет — выросшие дети вступили в права хозяев... И те и другие — обуза для деловых и энергичных, пребывающих в заботах о хлебе насущном».

Добавлю, что задуманную серию о «Сайгоне» в полноте замысла реализовать не удалось — кафе закрыли. Его завсегдатаи, а в то время это уже было третье поколение завсегдатаев, с их «фенечками», «хайратниками», «шузами» и т. д., перебрались к Казанскому собору, где они, не признающие насилия, немало страдали от агрессивных группировок иной философии. Я не жаловал сайгоновскую публику, но кофе там варили превосходный, а я попитерски его большой поклонник и бывал там частенько. На месте знаменитого кафе, словно в издевку, открыли магазин импортной сантехники. Жаль кафе!

«13.08.1887. "Невский — символ единения горожан..." Это из газеты "Вечерний Ленинград"». Согласись — сегодня эта же улица представляет собой нечто прямо противоположное.

Еще из записной книжки — надо же, куда я забирался! «15.10.1987. Стремление многих современных фотографов создавать индивидуальные знаковые системы, кодируя изображения шифром, ключ от которых лишь



у шифровальщика, приводит к неуклонной потере зрителя. Можно любоваться филигранной техникой, можно, рассматривая, до предела напрягать интеллект, пытаться расшифровать образный мир автора, но если не задеты душевные струны зрителя — произведение так и останется, пусть драгоценной, но игрушкой. Оно не будет жить в душах людей, а значит и не выполнит свою миссию — сделать мир лучше, духовно богаче». Без комментариев!

Пора закругляться.

Осенью того же года я принялся искать общения с фотографами и любителями — возникла потребность и делиться своим, и учиться уму-разуму у других. Обошел все объединения, приглядываясь к тому, что за фотографию исповедуют в том или ином клубе. Ближе всех по духу и целям оказался коллектив клуба «Зеркало». Так я оказался в его рядах.

Вскоре (после пятилетнего перерыва), на клубной выставочной площадке в фотوماгазине на Невском проспекте — теперь уже клуба «Зеркало» — экспонировалась моя новая персональная экспозиция. У меня уцелела рукописная афишка к этой выставке, созданная бессменным председателем клуба Евгением Раскоповым. Вот что там написано (сохраняю орфографию и пунктуацию оригинала): «Китаев Александр. Новое поколение Народного фотоклуба «Зеркало» 1987 г. Родился в 1952 г. Закончил среднюю школу. Работает фотографом на ЛАО [Ленинградское Адмиралтейское объединение]. Помимо фотографии интересуется все, что связано с Ленинградом, его прошлым, настоящим во всех проявлениях. Когда мы спросили Сашу, а что интересует в фотографии, он откровенно сказал: — Хочу оставить документальный слепок эпохи, в которой живу сам. И, улыбнувшись, добавил: — занимаясь фотографией более 10 лет, пришел к выводу, что все нужно начинать сначала...». Вот вам штришок к моему, мягко говоря, сложному характеру.

Но пути Господни неисповедимы — впоследствии меня все меньше стали интересовать «документальные

слепки эпохи». Я постепенно, но неуклонно отходил от жанровой фотографии, занимаясь ей лишь иногда, всплесками. Пейзаж, портрет, фотограмма и иная экспериментальная фотография — вот что вновь превратило мою жизнь в школу. Теперь уже — следующего уровня.

Ну а навыки снимать жанр и репортаж очень пригодились мне в грядущих поездках за границу, о которых тогда и помыслить было невозможно. Из Греции (преимущественно с Афона, куда я сподобился съездить пять раз), из Голландии, Англии и Италии, из Германии и Швейцарии я привез немало вполне приличных жанровых фотографий. Без этих снимков моя память и мое восприятие этих стран, были бы ущербны.

Но об этом, о моих «странствиях» в другой раз.

2005

БЛАНКИ — нарезанные и оклеенные цветной бумагой листы картона для наклейки фотографий. Бланки были с печатными, тиснеными надписями общего характера («Визит-портрет», «Сувенир», «Кабинет-портрет» и т. п.) или с тиснением и типографским текстом, представляющим собой информацию о владельце, его званиях и наградах, адресов ателье, рекламой и т. д. Первым получившим массовое распространение с 1854 г. стал формат «визит» — ок. 10×6 см; с 1866 г. к нему прибавился формат «кабинет» (кабинет-портрет) — ок. 16×10 см. Кроме того, существовали форматы: «миньон» — ок. 8×4 см (около 1870), «виктория» — ок. 13×8 см (с 1870), «империал» (с 1875) и «променад» («облонг») — ок. 21×10 см и др.

БРОМОЙЛЬ (БРОМОМАСЛО) — позитивный процесс в художественной фотографии. Изобретен в 1907 г. англичанином Е. М. Вайлем, усовершенствован в 1911 г. Э. Мейером. Отпечаток на бромистой бумаге отбеливают, промывают, обрабатывают в растворе серной кислоты, промывают, фиксируют, окончательно промывают и сушат. Высохший отпечаток размачивают в теплой воде до получения рельефа, на который наносят краску.

БУМАГА ФОТОГРАФИЧЕСКАЯ АЛЬБУМИННАЯ — светочувствительная бумага, в которой связующим хлористое серебро веществом являлся альбумин (яичный белок). Предложена французским ученым Л. Бланкар-Эвваром в 1850 г. С начала 1850-х годов в сочетании с *мокроколлодионным процессом* вытеснила *дагерротипию* и до начала 1880-х годов была самым распространенным материалом для печати фотографий.

БУМАГА ФОТОГРАФИЧЕСКАЯ БРОМОСЕРЕБРЯНАЯ — фотобумага с проявлением, светочувствительный слой которой состоит главным образом из бромистого серебра. Эмульсия ее разнится от эмульсии фотографических пластинок своей мелкозернистостью и меньшей чувствительностью. Наиболее чувствительная из всех фотографических бумаг.

БУМАГА ФОТОГРАФИЧЕСКАЯ СОЛЕНАЯ — первые позитивные фотоотпечатки были получены на соленой бумаге, которую готовили сами фотографы. Лист слабопроклеенной бумаги хорошего сорта погружался в ванну с раствором хлористых солей на короткое время (около 3 минут), затем просушивался и очувствлялся в ванне с раствором азотнокислого серебра. Цвет изображения на соленой бумаге — коричневый

разной плотности, при обработке двуххромоокислым калием получаются красные тона. После появления альбуминовых и бромосеребряных бумаг соленые бумаги вышли из употребления у профессиональных фотографов, любители же, видоизменяя обработку, использовали их для получения «художественных отпечатков» вплоть до 20-х годов XX столетия.

ВИРАЖИ (иначе — окрашиватели) — препараты, включающие в основном соли металлов для придания фотографическим изображениям (отпечаткам и диапозитивам) того или иного оттенка или цвета.

ГУММИАРАБИК (гуммиарабиковая печать) — вид позитивной печати, основанный на свойстве хромированного гуммиарабика дубиться под воздействием света. Бумагу покрывают смесью гуммиарабика, краски и двуххромовоокислого калия и экспонируют под негативом на дневном свете. После экспозиции в воде растворяется слой, незадубленный светом, и на бумаге остается задубленная смесь краски и гуммиарабика.

ДАГЕРРОТИП — фотографическое позитивное изображение на металлической посеребренной пластинке, обработанной парами йода. Первый из получивших распространение практических способов фотографирования.

ДАГЕРРОТИПИЯ — способ фотографирования изобретенный французами Н. Ньепсом и Ж.-Л. М. Дагерром (обнародован в 1839). Метод заключался в следующем: медную посеребренную полированную пластинку обрабатывали парами йода и брома при отраженном свете, благодаря чему на пластинке получался слой иодобромистого серебра. После экспозиции производилось проявление парами ртути, фиксирование в растворе гипосульфита, промывка и окрашивание в золотом *вираже*. Дагерротипия давала возможность каждый снимок иметь в одном экземпляре. В 1850-х годах этот метод был вытеснен мокроколлодионным.

КАЛЛОТИПИЯ — один из первых способов фотографирования, открытый У. Г. Ф. Тальботом, негативным материалом служила бумага, обработанная поваренной солью и азотнокислым серебром. Проявление велось раствором галловой кислоты и азотнокислого серебра. С этого негатива получали затем нужное количество копий. Такие отпечатки, которые делали в период с 1840 примерно по 1855 г., называют копиями на соленой бумаге.

МАСЛЯНЫЙ ПРОЦЕСС — один из способов позитивной печати для художественной фотографии. Основан на свойстве

влажной хромированной желатины принимать жирную краску в местах, подвергнутых действию света, и отталкивать в неосвещенных.

МОКРОКОЛЛОДИОННЫЙ ПРОЦЕСС — изобретен в 1851 г. англичанином С. Арчером. Коллодионная эмульсия светочувствительна в застывшем состоянии, но не в сухом, откуда и название способа «мокрый», мокроколлодионный.

ОЗОБРОМ — изобретенный в 1906 г. Т. Манлеем и усовершенствованный Н. А. Петровым способ получения *пигментных изображений* при помощи отпечатков на *бромосеребряной бумаге*. Отпечаток на бромосеребряной бумаге складывается слой к слою с размоченной в особом растворе пигментной бумагой, после чего, после проявления теплой водой, вместо первоначального (серебряного) отпечатка получается пигментный — того цвета, какого была взята пигментная бумага.

ПИГМЕНТНЫЙ ПРОЦЕСС — один из способов печати при помощи хромовых солей. Основан на нерастворимости в воде хромированной желатины в местах, находившихся под действием света.

РЕТУШЬ — подрисовка фотографических негативов и снимков с целью устранения дефектов или для изменения характера изображения.

СЕПИЯ (тон сепии) в фотографии — светло-коричневый или красно-коричневый (до шоколадного) цвет. Приобретается бромистыми фотобумагами после обработки их сернистым натрием, тиомочевинной или некоторыми другими виражами.

СТЕРЕОПАРА — совокупность двух плоских изображений (диапозитивов, фотографий) одного и того же объемного предмета, полученных съемкой с двух равноудаленных от предмета точек. Если стереопары рассматривать так, что левый глаз видит лишь одно из этих изображений, а правый — другое, то возникает ощущение объемности изображения.

ТОНИРОВАНИЕ (вирирование) — превращение черно-белого фотоизображения в окрашенное с помощью тонирующих растворов коричневого, синего, красного и других цветов.

ФЕРРОТИПИЯ — фотографирование на ферротипных пластинках.

ФЕРРОТИПНЫЕ ПЛАСТИНКИ — лакированные пластинки тонкого листового железа, покрытые черным лаком, на который нанесен светочувствительный слой, состоящий из иодосеребряной, сильно задубленной желатины. Проявляются в специальном проявляюще-фиксирующем растворе и об-

рабатываются как обыкновенный негатив с последующим отбеливанием сулемой, после чего получается прямой позитив. В редких случаях — на картоне, клеенке.

ФОТОТИПИЯ — один из лучших по четкости передачи изображения способов фотомеханического печатания: стеклянная пластинка с хромированным желатиновым слоем, к которому прикатывается краска, переходящая на бумагу служит клише для печатания изображения. Изобретена А. Л. Пуатвеном в 1855 г., практическое применение разработал в 1868 г. Э. Альберт.

ЦВЕТНАЯ ФОТОГРАФИЯ ПО МЕТОДУ ПРОФЕССОРА МИТТЕ — фотография в натуральных цветах, полученная А. Митте в 1902 г. с живой натуры. В России в промышленных масштабах цветные фотографии изготавливала мастерская С. М. Прокудина-Горского.

Содержание

ИЗБРАННЫЕ СТРАНИЦЫ ИЗ ИСТОРИИ ФОТОГРАФИИ

Краткая история фотографических запечатлений	
Петербурга	13
Фотографическое время Карла Буллы	30
Контрафакция, плагиат, ремейк... ..	38
Первый светописец Петербурга	51
Илья Иванович Карпов — краткая биография	94
Василий Сокорнов. Специальность — виды Крыма	99

ИНТЕРВЬЮ. КУРСИВ МОЙ

Дмитрий Виленский — <i>Александр Китаев</i> (1993)	127
Зинаида Арсеньева — <i>Александр Китаев</i> (1998)	136
Юлия Иванова — <i>Александр Китаев</i> (1999).....	147
Интервью журналу Арт-Электроникс (2003)	151
Надежда Шерье — <i>Александр Китаев</i> (2004).....	161
Лилия Яценко — <i>Александр Китаев</i> (2004).....	167
Зинаида Арсеньева — <i>Александр Китаев</i> (2005)	185
Олег Ясаков — <i>Александр Китаев</i> (2005).....	193

В КОПИЛКУ ГРЯДУЩИХ ФОТОВЕДОВ

Дискуссии

Король умер. Да здравствует король!	216
Одна модель	217
Дела текущие	221
О «Северной Пальмире» и не только	228
Ручная работа	234
Серебряная фотография	239
Фотография как искусство печати	244

Коллеги

Бескорыстный коллекционер.....	255
Раф	262
«Вечный спор между белым и черным...»	265
«Момент — ничто»	268

Автобиографические строчки

Для тех, кому белый свет не мил.....	272
Стена — портреты петербургских фотографов	288
Версии	290
«А что это такое?»	296
Заводской фотограф	303

Письма

Мои технологии (Валентине Беляевой. 1999)	321
Заметки о выставках фестиваля «Анатомия современного искусства-2» (Валерию Вальрану. 1999)	326
Образы Афона (Светлане Слугиной. 1999)	331
Италия, Италия! (Наталье Краевской. 2000, 2004)	334
Автопортрет (Маше Гурьевой. 2005)	353
Бабушки (Солмаз Гусейновой. 2005)	357
Краткий словарь технических терминов	372

Александр Александрович Китаев

субъектив

Фотограф о фотографии

Директор Издательства СПбГУ проф. Р. В. Светлов

Главный редактор Т. Н. Пескова

Редактор Е. Е. Жирнова

Обложка художника С. Слюсарева

Верстка Т. Семеновой

Подписано в печать 08.11.2006.

Формат 84×100 1/32. Бумага офсетная.

Печать офсетная. Усл. печ. л. 18,56.

Тираж 1000 экз. Заказ № 539

Издательство СПбГУ.

199004, С.-Петербург, В. О., 6-я линия, 11/21

Тел. (812) 328-96-17; факс (812) 328-44-22

E-mail: editor@unipress.ru www.unipress.ru

По вопросам реализации обращаться по адресу:

С.-Петербург, В.О., 6-я линия, д. 11/21, к. 21

Телефоны: 328-77-63, 325-31-76

E-mail: post@unipress.ru

Типография Издательства СПбГУ.

199061, С.-Петербург, Средний пр., 41

А. Китаев. Субъектив. Фотограф о фотографии.
45 — СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2006. 378 с.

ISBN 5-288-04146-6

В книге известного петербургского фотографа Александра Китаева собраны и статьи по истории фотографии, заново открывающие малоизвестные широкому читателю имена выдающихся фотографов, и заметки о современном фотографическом сообществе, коллегах, выставках, технической стороне фотопроцесса. Анализируя фотографию изнутри самой фотографии, автор оказывается субъективен в той же мере, что и объективен.

Книга открывает серию «Теория и история фотографии», призванную отразить максимально широкий спектр позиций отечественных и зарубежных исследователей фотоискусства.

ББК 85.16

07 - 13696

В Издательстве Санкт-Петербургского университета
в серии «Теория и история фотографии»

готовятся к изданию:

Вилем Флюссер. ЗА ФИЛОСОФИЮ ФОТОГРАФИИ.

Перевод с немецкого Г. Хайдаровой

Книга видного теоретика в области средств массовых
коммуникаций представляет фотографию как средство
воздействия на сознание людей.

А. Н. Фоменко. МОНТАЖ, ФАКТОГРАФИЯ, ЭПОС:

Поэтика советского фотоавангарда

Издание хорошо иллюстрировано. Публикуются ста-
тьи о фотографии Макса Альперта, Осипа Брика, Гу-
става Клуциса, Сергея Третьякова, Бориса Кушнера,
Александра Родченко.

В один прекрасный момент я
осознал, что фотография
поглотила во мне все остальное,
что в состав моей крови, помимо
красных и белых кровяных
частиц, входят и
светочувствительные галогениды
серебра и без их постоянного
очувствления я не жизнеспособен,
что фотография стала моим
образом жизни, способом
восприятия и общения.
Произошло это примерно в 1987

